paul claudel

réflexions sur la poésie

idées nrf

COLLECTION IDÉES

Paul Claudel

de l'Académie Française

Réflexions sur la poésie

nrf

Gallimard

Réflexions et propositions sur le vers français

1. — On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille,

mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence.

Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc. Avant le mot une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle.

REMARQUES

a. — Cette simple vérité dissout la comparaison classique dont se servent les partisans du *hasard créateur* : il suffirait, prétendent-ils, de jeter un certain nombre de fois les mots de l'*Iliade* sur une table pour obtenir le poème. En réalité, ce ne sont pas les mots qui créent l'*Iliade*, c'est l'*Iliade* qui crée les mots ou les choisit ; pas plus que ce ne sont les couleurs ou la toile qui font un tableau du Titien, c'est le Titien lui-même. Les mots ne sont que les fragments découpés d'un ensemble qui leur est antérieur.

b. — L'intelligence n'est pas plus la vertu fondamentale pour un poète que la prudence pour un

militaire[1]. Elle est nécessaire en seconde ligne. Elle critique ce que tu fais.

2. — La parole écrite est employée à deux fins : ou bien nous voulons produire dans l'esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie. Dans le premier cas l'objet est la chose principale, il s'agit d'en fournir une description analytique exacte et complète, de faire progresser le lecteur par des chemins continus jusqu'à ce que le circuit du spectacle ou de la thèse ou de l'événement soit complet ; il ne faut pas que dans cette marche son pas soit distrait ou heurté. Dans le second cas par le moyen des mots, comme le peintre par celui des couleurs et le musicien par celui des notes, nous voulons d'un spectacle ou d'une émotion ou même d'une idée abstraite constituer une sorte d'équivalent ou d'*espèce* soluble dans l'esprit. Ici l'expression devient la chose principale. Nous informons le lecteur, nous le faisons participer à notre action créatrice ou *poétique*, nous plaçons dans la bouche secrète de

1. Ou la probité chez un entrepreneur de travaux publics.

son esprit une énonciation de tel objet ou de tel sentiment qui est agréable à la fois à sa pensée et à ses organes physiques d'expression. A l'imitation du vers premier que je viens de définir, nous procédons à l'émission d'une série de complexes isolés, il faut leur laisser, par l'alinéa, le temps, ne fût-ce qu'une seconde, de se coaguler à l'air libre, suivant les limites d'une mesure qui permette au lecteur d'en *comprendre* d'un seul coup et la structure et la saveur.

Dans le premier cas, il y a prose, dans le second il y a poésie. Dans la prose les éléments primordiaux de la pensée sont en quelque sorte laminés et soudés, raccordés pour l'œil, et leurs ruptures natives sont artificiellement remplacées par des divisions logiques. Les blancs du stade créateur ne sont plus rappelés que par les signes de la ponctuation qui marquent les étapes dans le train uniforme du discours. Dans la poésie, au contraire, le lingot a été accepté tel quel et soumis seulement à une élaboration additionnelle dont nous allons maintenant examiner les conditions spirituelles et physiques.

REMARQUE

Bien entendu, par cette séparation entre les deux catégories de l'expression humaine, je ne veux exprimer que des tendances divergentes et les différences extrêmes, tandis qu'une large zone médiane reste indécise. Cette remarque est surtout vraie, comme je le montrerai tout à l'heure, pour la littérature française où la poésie n'est souvent que de la prose « montée », tandis que la prose de son côté est toute chargée et agitée de vers infus.

3. — L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment :

Un. Un. Un. Un. Un. Un.
Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).

L'ïambe fondamental, un *temps* faible et un *temps* fort.

Et d'autre part la matière sonore nous est fournie par l'air vital qu'absorbent

nos poumons et que restitue notre appareil à parler qui le façonne en une émission de mots intelligibles.

Ainsi la création poétique dispose d'une espèce d'atelier où il faut distinguer le métal, la forge et le soufflet. C'est de ce triple élément mis en œuvre suivant des formules variées que sort le vers. Le métal spirituel entre en fusion sous un afflux ou vent venu du dehors (inspiration) et le flan informe reçoit le poinçon de la conscience sous le choc du balancier.

4. — L'écriture seule en noyant l'élément sonore sous l'élément intelligible permet à la prose son existence conventionnelle. Tout langage parlé est fait de vers à l'état brut, comme le prouve la graphie des textes dramatiques modernes où l'alinéa est remplacé par des points de suspension.

5. — On peut distinguer deux espèces de vers : l'un est le vers libre ou soumis à des règles prosodiques extrêmement souples : c'est le vers des Psaumes et des

Prophètes, celui de Pindare et de chœurs grecs, et aussi somme toute le vers blanc de Shakespeare ou discours divisé en laisses d'un nombre approximatif de dix syllabes [1]. (Il y aurait beaucoup à dire sur le vers des derniers drames shakespeariens dont l'élément prosodique principal paraît être l'enjambement, *the break*, le heurt, la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisser entrer l'air et la poésie par tous les bouts.)

REMARQUE SUR L'ENJAMBEMENT

On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur *tension*, de l'état de *tension* de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur *chargement*. Pour nous le rendre sensible il suffit d'interrompre brusquement une phrase. Si par exemple vous dites : « Monsieur un tel est une canaille », j'écoute dans un état de demi-sommeil. Si au contraire vous dites : « Monsieur un tel est un... », mon attention est brus-

1. *O I am press'd to death through want of speaking* (11 *s.*)
How dares thy harsh, rude tongue sound those unpleasing [*news* (12 *s.*)
What Eve, what serpent has suggested thee
To make a second fall of cursed man (10 *s.*)

quement réveillée, le dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés, devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne de la douleur, je suis obligé de passer de la position passive à la position active, de suppléer moi-même le mot qui manque. De même si par une amusette typographique, comme l'a fait dernièrement l'auteur du *Vieillard sur le Mont Omi,* je coupe le mot ailleurs qu'à l'articulation des syllabes, il en résulte une espèce d'hémorragie du sens inclus. Si par exemple au lieu d'écrire : La Clo-che, j'écris la C-loche. Pour la même raison, l'auteur a sectionné certains de ses poèmes dont il a dispersé les morceaux. Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce corps mutilé et tressautant et qui est obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il ait trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique.

Mais le vers dont l'emploi partout a prévalu est le vers ïambique[1] universellement employé dans le théâtre ancien et dont l'élément unique (couple d'une brève et d'une longue) est la traduction la plus simple de cette pulsation qui ne cesse de compter le temps dans notre

1. Ma mauvaise conscience de vers-libriste me fait mettre la main sur l'exemple suivant que j'emprunte à Phèdre :

Athenæ dum florerent æquis legibus
Procax libertas civitatem miscuit
Frenumque solvit pristinum licentia.

poitrine. Le mètre souvent presque insensible se rapproche du vers libre.

La seconde espèce dont j'ai à parler (passant sur tous les petits mètres qui servent à des états momentanés d'émotion) est le grand vers narratif ou explicatif dont la structure prosodique est très accusée. Dans cette espèce même il faut distinguer deux grandes classes suivant qu'il y a emploi ou non de la rime. L'hexamètre latin est le type du vers épique non rimé.

Quelle est la raison qui, jusqu'à ce jour, a déterminé toutes les poésies à organiser ainsi le donné inspiratoire sur un plan fixe à l'intérieur d'un chiffre précis de pieds ou de syllabes? La principale me paraît le désir de créer dans l'esprit du lecteur un état de facilité et de bonheur. Il est porté en avant sans effort par un mouvement attendu auquel il n'y a qu'à s'abandonner. Il est constitué dans un état harmonieux. Il sent ses mouvements et ses pensées adoptés par l'ordre éternel. Il est détaché du hasardeux et du quotidien. Il dort. Il habite un lieu durable où les êtres et

les choses lui sont présentés dans un langage soluble. C'est la réussite parfaite de cette extase poétique, une seule fois, depuis la création du monde! qui a valu à Virgile le juste titre de divin. Mais naturellement le danger de ce mètre régulier, surtout pour de vastes espaces écrits, quand il n'est pas employé par de très grands ou très habiles poètes, est la monotonie. Il n'est pas toujours facile de produire l'hypnose, mais il est très facile de procurer le sommeil.

6. — Les poésies modernes ont apporté au vers un élément nouveau, qui est la rime. La parole humaine ne retentit pas dans le vide. Elle ne demeure pas stérile. Elle est une sommation du silence, elle appelle, elle provoque quelque chose d'égal ou de comparable à elle-même. Quand le poète a proféré le vers pareil à une formule incantatoire, il répond quelque chose dans le blanc.

Le vers devient ainsi un moyen d'interroger l'inconnu, il lui fait une proposition, il lui offre une condition sonore d'existence. Le vers nouveau n'est plus seulement

comme la ligne latine une énonciation solitaire et désolée. Il n'existe plus seulement, il fonctionne. Il n'est plus seulement le résultat de l'élaboration poétique, il en est l'organe vivant, le battement régulier de la pompe qui puise dans l'inconnu le sentiment et l'idée. C'est sur ce couple alterné d'une proposition et d'une réponse que reposait jusqu'à ces derniers temps toute la prosodie française.

7. — Pour s'expliquer la forme que cette prosodie a prise et gardée pendant les siècles classiques, il est nécessaire de bien comprendre quelques traits essentiels de la psychologie de notre peuple, le vers n'étant après tout que la stylisation du langage et l'étalon de notre attitude sonore.

S'il y a un trait du tempérament français particulièrement frappant, surtout pour un homme qui vit la plupart du temps à l'étranger, quand il revient chez lui, plus remarquable à la campagne et en province qu'à Paris et dans les générations antérieures que dans celle-ci, c'est ce que j'appellerai *le besoin de la nécessité*. Le Français a horreur du hasard, de l'accidentel et de

l'imprévu. Il construit sa vie et s'efforce d'en exclure toutes les interventions hétérogènes. Il a besoin de justifier devant lui-même chacun de ses actes, et, avisé d'ailleurs des regards acérés que chacun de ses voisins dirige sur lui, il s'arrange comme s'il avait à répondre à une accusation continuelle de détournement et de gaspillage. Tout ce qui n'est pas nécessaire, et en particulier le plaisir, lui cause une inquiétude profonde, une véritable anxiété de la conscience. Les jansénistes se défiaient même de l'eucharistie et La Rochefoucauld est comme obsédé par l'idée de l'amour-propre. Le Français s'est toujours senti actionnaire d'une société dont chaque membre doit des comptes à tous les autres. Il ne veut rien laisser perdre. Un bien inutile et gâché, un agrément qu'on se donne, lui paraissent de mauvaises actions. De là notre renommée de parcimonie et d'épargne. Le Père Grandet qu'a si bien décrit Balzac n'est pas proprement un avare, c'est un homme qui n'est à l'aise que dans la nécessité. Cette défiance du plaisir, même innocent, explique notre morale négative et sèche, notre critique

de la vie amère et pessimiste. On en suivrait les effets depuis Calvin jusqu'à l'École laïque. Et c'est elle aussi qui a fait de notre mystique la plus sévère peut-être et la plus dépouillée qui existe chez les peuples chrétiens. (Voir les admirables chapitres de l'abbé Bremond sur Bérulle et le P. de Condren.)

Il y a autre chose évidemment dans le caractère français, mais il y a certainement cela qui est très profond et très important.

Les mêmes principes qui déterminent la vie du Français l'ont guidé quand il s'est agi de donner à ses idées une forme officielle et une expression définitive. La poésie française classique a ses canons dans les Commandements de Dieu et de l'Église et dans les adages villageois sur la température, et la muse de Boileau Despréaux sort tout entière comme un fleuve rafraîchissant du Jardin des Racines Grecques. Elle a essentiellement un caractère gnomique et mnémotechnique. La même horreur du hasard, le même besoin de l'absolu, la même défiance de la sensibilité, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans notre caractère et nos arrangements so-

ciaux, ont modelé notre grammaire et notre prosodie. Il fallait empêcher l'air d'entrer, il fallait exclure toute espèce de jeu et de décalage, il fallait serrer les mots par une contrainte extérieure et intérieure si forte, entre des coins si durs, que la ligne acquît l'immobilité définitive et infrangible d'une inscription, lisible pour l'éternité. C'est à quoi l'on parvient non seulement par la rime, par la césure fixe et par la fixation d'un nombre obligatoire de syllabes, mais encore par l'exclusion des muettes intérieures non élidées (comme *vues* et *fées*), par la proscription de l'accouplement entre les genres et les nombres, toutes tortures auxquelles certains zélotes ajoutèrent des mortifications personnelles et surérogatoires, telles que la rime riche, la rime rare et l'abstinence du hiatus. Sans parler du code général de la grammaire et de la rhétorique, du savoir-vivre et du « goût », plus vétilleux que l'ancienne étiquette espagnole. Cette situation était si dure qu'au bout de peu de temps il apparut aux « poètes » français inutile de la compliquer en y faisant intervenir des éléments réfractaires et suspects comme

l'inspiration, la fantaisie, le rêve, la passion, la musique, etc. Il était beaucoup plus commode de travailler tranquillement sur une matière inerte et morte qui se ne débattait pas sous l'acier. L'arrangement des mots entre eux devint un jeu purement cérébral comme l'algèbre ou les échecs.

8. — Il y a eu en France deux périodes de poésie classique. La première, qui comprend le XVIIe siècle ; la seconde, qui va de Leconte de Lisle à Mallarmé et qui s'achève sous nos yeux. Entre les deux, en deçà du romantisme, s'étend un champ immense, non pas de fumier, car le fumier est odorant et fructueux, mais de plâtras[1].

9. — Cependant que ma mémoire, de nouveau après tant d'années! emboîte sur les vieux livres scolaires le pas des cohortes alexandrines de Corneille, de Racine et de Molière, il se forme dans ma pensée des annotations de ce genre : équation (on peut changer un chiffre, mais non

1. Toutefois les grandes épopées scientifiques de l'époque de Napoléon ne sont pas dénuées d'intérêt, et tout le monde n'est pas capable de cacher le plaisir que lui fait l'abbé Delille.

pas un rapport entre deux chiffres). Balance. Appareil à peser les idées. Conférence non de formes et de couleurs mais de « gravités » différentes. Vérification de l'équilibre par le mouvement, comme le corps dans la marche qui trouve successivement appui sur l'une et l'autre de ses jambes. La mesure. Toute chose mesurée, aunée, assujettie à des longueurs égales. Ainsi tout se dit avec décence et dignité et comme dans un monde supérieur, le *monde* par excellence. Exposition, analyse, définition, démonstration d'états psychologiques fermés et d'espèces morales complètes. La proposition après un suspens est exactement couverte par sa symétrique. Une série d'articles comme le Code [1]. Toute chose simplifiée et définie est soumise à une appréciation juridique. Adjugée pour toujours. Le vers ainsi compris est éminemment idoine à articuler les décrets du bon sens :

1. *Tout condamné à mort aura la tête tranchée.*
Quiconque aura été condamné — à la peine des travaux forcés à temps
Sera mis de plus pendant la durée de sa peine — en état d'interdiction légale.

Qui ne reconnaîtrait dans ces magnifiques textes du Code Pénal le balancement de nos vers classiques ?

Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas.
J'aime bien mieux pour moi qu'en épluchant ses herbes
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Et redise cent fois un bas ou méchant mot,
Que de brûler ma viande ou saler trop mon pot.

Paroles bien faites pour nous arracher à tous cette exclamation : C'est tapé! — Le vers, comme le meuble des attitudes physiques, est la stylisation des attitudes verbales les plus générales du discours et de la conversation. C'est pourquoi le vers classique a l'allure d'un homme qui discute, qui distingue et qui explique. Il est éminemment approprié à notre tournure d'esprit nationale qui aime à résumer une situation par une sentence bien frappée, une espèce de proverbe. On a dit avec raison que toute l'histoire de France pourrait s'écrire en bons mots. Ainsi : *Væ Victis! — Fier Sicambre... — Dieu le veut! — Paris vaut bien une messe. — L'État, c'est moi! — Il n'y a plus de Pyrénées. — Il n'y a qu'un Français de plus. — J'y suis, j'y reste. — Debout, les morts! — Le cléricalisme, voilà l'ennemi!* Etc. Etc. — C'est l'aptitude latine à frapper des adages de

ce genre qui a valu son succès au Législateur de notre Parnasse.

10. — La mention de cette cime nous invite à passer à l'autre, plus rapprochée de nous, qui nous éblouit encore de ses froids cristaux. De même que notre poésie classique ne fut que l'un des chantiers de cette grande entreprise d'investigation psychologique et morale à quoi deux siècles de notre littérature ont été consacrés, la description et l'essai de tous les ressorts humains, de même, après le coup de vent romantique dont nous parlerons un peu plus loin, à la fin du XIXe siècle quelques esprits contemplatifs trouvèrent que le poème français, et singulièrement le poème alexandrin, par son dessin précis, par cette espèce d'autorité immobile, par son pouvoir de capter et de concentrer sur les facettes de son prisme optique en la géométrisant toute une *vue*, convenait parfaitement à la tâche particulière de leur temps, soit l'inventaire complet de ces deux univers de la nature et de l'histoire que l'on venait de découvrir. Je dis le poème et non plus le vers, car chez les artistes dont je

parle, ce n'est plus le couple alternatif de Boileau qui devient l'élément essentiel de l'expression, mais toute une construction plus complète de nombres ou de rythmes, quatrain ou quinte[1] de Leconte de Lisle, sonnet de Heredia, dizain de Coppée, ballade, strophe. Ainsi, concurremment avec la peinture, la poésie ouvrit chaque année une espèce de « Salon » pittoresque et anecdotique, jusqu'au moment où un professeur, Stéphane Mallarmé, qui nous a gardés tous pendant de longues années à son cours du soir, fit une trouvaille. On pouvait fabriquer et « étudier » cet objet prosodique qu'il nous était loisible de saisir entre les doigts, avec ses lignes simplifiées, non moins que la *figure* d'un livre scientifique, non plus seulement comme un bibelot, mais comme un document et un texte et le *mot* même de la Création. Découverte capitale et bien supérieure à l'instrument particulier qui l'avait permise, taillé dans

1. *En la trentième année, au siècle de l'épreuve,*
Étant captif parmi les cavaliers d'Assur,
Thogorma, le voyant, fils d'Etam, fils de Thur,

Eut ce rêve, couché dans les roseaux du fleuve,
A l'heure où le soleil blanchit l'herbe et le mur.

le transparent et le nul à la manière d'une lentille[1]. C'est ainsi qu'aujourd'hui un grand poète, M. Paul Valéry, transcrit les objets contingents et passagers dans le monde éternel et lumineux de l'Idée.

11. — Cependant que des amateurs et des spécialistes se livraient ainsi à des travaux d'atelier et de laboratoire, couvait dans les profondeurs de l'expression française une émeute dont la Révolution Romantique succédant à l'autre avait déchaîné les premiers souffles. Quand Napoléon le Grand fut tombé par terre, en même temps que la tribune du Parlement on monta celle de la poésie et la vieille passion oratoire gauloise et romaine qui si longtemps n'avait trouvé à se satisfaire qu'aux flots modérés de l'éloquence religieuse, élargit à la mesure de l'univers le grêle et âpre débat qui se poursuivait sur les banquettes censitaires et dans les colonnes de la presse. Il ne s'agissait plus, au sein d'un arrangement admis une fois pour toutes, d'interpréter finement les

1. *Aboli bibelot d'inanité sonore.*

règles ou de discuter poliment, délicatement, académiquement, des questions de morale, de politique, d'histoire, de sentiment et d'étiquette, et de réussir de temps en temps une jolie vignette, tout était remis en question. Toute la matière humaine allait être déballée sur le forum et brassée sans ménagement ; toute la cause humaine allait être plaidée à nouveau par des poumons auxquels la sonorité ne manquait pas et devant un auditoire qui s'étendait jusqu'aux derniers horizons de la planète. Naturellement cette plaidoirie passionnée ne pouvait se contenter de la forme surannée de l'adage, et le vers français, emporté par la vague sous-jacente, eut à s'accommoder tant bien que mal et non sans dommage pour lui des mouvements de cette indomptée. Au lieu d'être l'instrument de la pensée, il n'en fut plus que le héraut, trop souvent enroué. L'élément essentiel de la poésie cessa d'être le distique (simple ou redoublé), mais la *phrase* et le *motif*.

La *phrase* a pour objet non pas de convaincre ou de toucher l'âme qui reste assise et tranquille à sa place comme un

juge, en lui présentant une série d'idées ou de sentiments abstraits, mais d'entraîner l'auditeur en créant un courant puissamment nourri d'images qui va, d'une force accélérée par le poids et rendue plus sensible encore par le passage régulier des rimes, vers une résolution que la passion désigne et que le cœur appelle. Par exemple :

C'est alors
Qu'élevant tout à coup sa voix désespérée,
La Déroute, géante à la face effarée,
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
Changeant subitement les drapeaux en haillons,
A de certains moments, spectre fait de fumée,
Se dresse grandissante au milieu des armées,
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,
Et se tordant les bras cria : Sauve qui peut!

Il est évident que les images, quelconques, qui suivent ces mots : « La Déroute », n'ont d'autre rôle que de nourrir le torrent et de le faire congrûment écumer sur le dernier vers. De même :

Alors, levant la tête,
Se dressant tout debout sur ses grands étriers,
Tirant sa large épée aux éclairs meurtriers,
Avec un âpre accent plein de sourdes huées,

Pâle, effrayant, pareil à l'aigle des nuées,
Terrassant du regard son camp épouvanté,
L'invincible empereur s'écria : Lâcheté!
O Comtes palatins tombés dans les vallées,
O Géants qu'on voyait debout dans les mêlées,
Devant qui Satan même aurait crié merci,
Olivier et Roland, que n'êtes-vous ici!

Remarquez ces assonances l'une sur l'autre assenées. Il est curieux de voir, précisément dans un tel sujet, le poète du XIXe siècle reprendre les procédés de la Chanson de Roland. — Toute l'œuvre de Victor Hugo est pleine de mouvements analogues, il n'y a qu'à puiser n'importe où[1].

J'appelle *motif* cette espèce de *patron* dynamique ou de *centrale* qui impose sa forme et son impulsion à tout un poème. Par exemple, tout le grand poème *A*

1. De même dans le *Bateau Ivre* de Rimbaud le mouvement qui commence par « *Or moi, bateau...* » et qui se termine par « *Je regrette l'Europe aux anciens parapets* ». La période romantique est déjà mollement, et délicieusement, indiquée par André Chénier :

Des vallons de Bourgogne, ô toi, fille limpide,
Qui pares de raisins ton front pur et liquide,
Belle Seine, à pas lents de ton berceau sacré,
Descends, tandis qu'assise en cet antre azuré,
D'un vers syracusain la Muse de Mantoue
Fait résonner ton onde où le cygne se joue.

Villequier de Victor Hugo est construit sur ces deux mouvements : *Maintenant que...* et *Considérez...*

Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres,
Et sa brume et ses toits, ...
Maintenant que du deuil . . . . . .
Maintenant que je puis . . . . . .
Considérez, mon Dieu, ...
Qu'humble comme un enfant et doux comme une femme,
Et que... Et que... Et que..., etc., etc.
Je viens vous adorer!

De même dans Alfred de Musset : *Es-tu content, Voltaire ?* et dans Alfred de Vigny : *Eva, sais-tu... ?* Le poète n'a qu'à recourir indéfiniment à ces thèmes initiaux dont il se laisse posséder pour en faire sortir toute espèce de développements. — Et cela me fait souvenir que dans une de mes dernières conversations avec Stéphane Mallarmé, il m'expliquait qu'il voulait prendre pour point de départ de chacune des parties de son grand poème typographique et cosmogonique une invitation grammaticale encore plus simple, par exemple ces mots : *Si tu*, « pareils à deux doigts qui simulent en pinçant la robe de

gaze une impatience de plumes vers l'idée ». Projet bien digne de ce charmant esprit, de cette oreille en lui, de ce génie qui était en lui de la danseuse!

12. — Examinons de plus près comment le vers français, sans rien changer de sa structure traditionnelle, allait s'accommoder de ces allures nouvelles de l'inspiration. Dans ces mouvements que le souffle de l'éloquence lui inspirait, il y avait beaucoup de choses auxquelles il se prêtait volontiers et qui lui étaient entièrement favorables. C'est ainsi que la répétition et l'énumération qui est un des procédés favoris de la poésie romantique, d'une part par sa régularité de tamis arrive pour ainsi dire à vanner la phrase et à réduire ses fragments logiques à un nombre compté de syllabes, et d'autre part élargit énormément les facilités et les possibilités de la rime. De même la césure et le distique se prêtaient admirablement à l'antithèse. Les lois desserrées du goût et de la convenance oratoires amplifiaient beaucoup le vocabulaire. Enfin le vers bien frappé, le vers proverbe

des classiques, tenaient à la disposition de Victor Hugo et de ses émules toutes les fanfares dont ils avaient besoin à la fin de leurs tirades :

Tarara tatata — tarara tatata
Tarara tatata — tarara tatata
Tarara tatata — déshonoré, brisé,
Diane de Poitiers, Comtesse de Brézé!

ou encore :

Tarara tatata — Rivoli, Saint-Jean-d'Acre,
Aux chevaux du soleil tu fais traîner ton fiacre[1] *!*

Il y eut donc entre l'antique prosodie et ses nouveaux maîtres une espèce de pacte provisoire et de lune de miel.

13. — En réalité la situation n'était pas aussi brillante qu'elle le paraissait et

1. Quand on a pris l'habitude d'écouter autour de soi les conversations sans faire attention à leurs sens, on constate combien la tirade de Victor Hugo est une formule fréquente à l'état brut. Écoutez voir ce monsieur qui, après beaucoup d'arguments et d'exemples développés avec chaleur, résume sa pensée dans une espèce d'alexandrin définitif écrit comme sur une banderole! De même qui ne reconnaîtrait dans la tirade classique le ton de l'honnête homme, peu avare de sa sagesse, et dévidant les propos les plus raisonnables, sans fin!

sous les vives couleurs du vers régénéré des symptômes de ruine n'échappaient pas à l'observateur attentif. Le *mouvement* étant devenu l'élément essentiel du discours poétique, il importait relativement peu qu'on le nourrît avec n'importe quoi, pourvu que ce fût sonore et entraînant (ainsi les interminables crescendos de Beethoven première manière). Rien qu'en examinant les passages que j'ai cités plus haut, il ne sera pas difficile d'y remarquer des morceaux de qualité médiocre. On a répété à satiété que Victor Hugo était un incomparable artisan de vers. C'est certainement vrai dans un sens, car son vers est infiniment plus coloré, plus riche, plus sonore que le vers classique, il parle davantage à nos sens. Mais si l'on prend deux ou trois pages de ce grand poète et si on les étudie avec attention, que de déchet! quelle charpie! quel remplissage! Ce vers par exemple composé de quatre adjectifs identiques :

L'innocente blancheur des neiges vénérables.

Quelle diminution de la qualité et de la densité! Toutes les maladies de notre

prosodie se sont déchaînées sur ces textes superbes, comme le phylloxéra sur un cep généreux : la *cheville*, qui n'est jamais admissible quoi qu'en pense Banville[1] ; le *bouchon* qui est la cheville intérieure (comme une ménagère qui bourre les interstices de son panier d'œufs avec n'importe quoi, de la paille, de vieux journaux) ; le *tiroir* ou énumérations indéfinies ; le *mariage républicain*, ou accouplement obligatoire, par analogie avec les procédés de l'affreux Carrier, d'une rime morte avec une rime vivante, comme la triste paire *arbre* et *marbre* ; le *cliché* ou accrochage banal de syllabes toutes *prêtes* comme *ténèbres* et *funèbres*, *rêve* et *brève*, *astre* et *désastre*, qui ont remplacé l'*âme* et *flamme* des classiques. Et si les défauts que j'ai dits sont

1. Quelquefois la cheville est double, de telle manière qu'aucun des deux vers n'a la moindre signification appréciable, par exemple :

Jadis longtemps avant que la lyre thébaine
N'ajoutât des clous d'or à sa conque d'ébène.

Cela rappelle les vers de Néron que Perse nous a conservés dans sa Première Satire et qu'il commente par une exclamation que je me garderai de rapporter.

Citons encore ces deux vers de simple *facture* d'où une lamentable postérité est issue :

Elle a pour se défendre, outre ses Béarnais,
Vingt mille Turcs ayant chacun double harnais.

notables chez un artiste supérieur comme Victor Hugo, chez d'autres qui n'ont pas ses dons, comme Lamartine ou Musset, ils entraînent le plus souvent la ruine totale de l'œuvre. Que l'on compare au point de vue de la qualité intrinsèque une page quelconque d'un écrivain romantique avec ce sévère et sculptural premier acte de *Britannicus*, où l'on ne trouverait pas une cheville, pas une impropriété, pas un mot de trop, où tout porte le caractère de la nécessité ! Tous les défauts de la prosodie révolutionnaire proviennent dans le fond de ce que, réglant le débit et l'inspiration du déclamateur, il n'y a plus le vers, mais la *Phrase* qualifiée par le *motif*, c'est-à-dire une vocifération qui peut s'accommoder et profiter du vers, mais qui radicalement souffre de cette contrainte artificielle et n'y trouve pas son déploiement naturel, heureux et complet. L'étoffe craque de toutes parts et laisse voir des trous et des pièces.

14. — Comment, après tous les noms que je viens de citer, omettrais-je celui qui est resté pour nous le plus vivant et

le plus cher, le nom du pauvre et grand Baudelaire? Je revois ces yeux grands ouverts de Parisien, pleins de rêve, de désespoir, d'intelligence et d'ironie, ce front comme un vaste miroir apte à refléter plus les lumières que les formes et à s'imprégner de la substance des choses plutôt qu'à les retenir et les élaborer, ce nez délicat et palpitant de voluptueux et de connaisseur, et surtout la bouche qui est le trait essentiel de cette physionomie pathétique, cette grande bouche amère et fermée, moins faite pour parler que pour posséder et savourer le noir trésor intérieur :

Tous les êtres aimés
Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés.

C'est l'âme gonflée de désirs, de souvenirs et de remords qui possède cette figure, et l'intelligence n'en est que le témoin douloureux, attentif et clairvoyant. C'est l'âme qui respire dans ces beaux vers dont notre jeunesse s'est enivrée, c'est elle qui de note en note se dilate dans un chant sublime pour se résorber de nou-

veau peu à peu dans la conscience de son malheur et de son péché. De là ces strophes qu'il aime où le dernier vers est la répétition du premier. On dirait une gorge de femme qui se soulève et qui s'abaisse, et d'où s'échappe un long cri, une fusée, aussi poignante qu'une phrase de Chopin :

Vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose
Mais la tristesse en moi monte comme la mer!

Hélas, le reflux ne ramène avec lui qu'un murmure incertain de syllabes sourdes et confuses :

Et laisse en refluant sur ma lèvre morose
Le souvenir cuisant de son limon amer.

De même dans les *Femmes damnées* ces beaux vers (je dirais plutôt *ce* beau vers, car les deux n'en font qu'un) :

Comme un bétail pensif sur les sables couché
Elles tournent les yeux vers l'horizon des mers[1]

1. Virgile avait dit la même chose :

Pontum adspectabant flentes.

On voit la différence de *classe* qui existe entre un poète secondaire et un génie — il est vrai qu'ici c'est le plus grand génie que l'humanité ait jamais produit, inspiré d'un souffle vraiment divin, le prophète de Rome.

sont suivis de cette médiocre résorption :

Et leurs mains se cherchant et leurs pieds rapprochés
Ont de douces langueurs et des frissons amers.

Une seule fois la cadence s'est achevée :

Le son de la trompette est si délicieux
Par les soirs solennels des célestes vendanges
Qu'il s'infiltre comme une extase dans tous ceux
Dont elle chante les louanges!

Transcrivons encore pour la joie du lecteur ce superbe coup de gong :
(Crescendo sur deux lignes.)

Remember! *souviens-toi! prodigue, esto memor!*
Mon gosier de métal parle toutes les langues.

(Retour de crescendo.)

Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or.

DIGRESSION SUR VICTOR HUGO

La gloire du Musée de Copenhague est sa collection de bustes de Rodin et de Car-

peaux. Que de fois je suis allé les contempler par ces sombres après-midi de l'hiver scandinave! Il m'ont fait comprendre combien grosse et rudimentaire est la théorie des physionomistes qui affectent d'une manière définitive et rigide chaque trait de la figure physique à la traduction d'un trait de la figure morale. (On pourrait dire la même chose de la graphologie.) Notre âme est un ensemble de facultés solidaires reliées par des liens trop subtils pour se prêter ainsi complaisamment aux divisions scolastiques des manuels. Elle qui a fait notre corps se sert à son gré et parfois abuse pour s'exprimer de tel ou tel de nos accents physiques. Elle nous offre des prises différentes. C'est ainsi qu'un grand front n'exprime pas toujours l'intelligence, mais bien des fois simplement la vacance et l'évaporation. Un nez rond ne signifie pas toujours la bonté. Un menton en galoche n'est pas toujours un indice de caractère, le museau de carpe de la Reine Victoria par exemple n'est pas dénué d'une énergie qui va jusqu'à la férocité, il a le sérieux qui manque à beaucoup de casse-noisettes. Aucun trait de la figure ne peut s'interpréter isolément comme un

article de vocabulaire. Il faut se rapporter au contexte tout entier et non seulement à la figure, mais au corps même que la tête récapitule, à ses attitudes, ses mouvements, ses aplombs, sa taille, son volume.

Ces réserves préalables une fois faites, on peut distinguer cependant dans le visage humain des fonctions et des régions différentes, à la ressemblance des viscères que sépare le diaphragme. Il y a dans la figure trois étages. Le plus élevé est le front qui est la citadelle de la pensée, la magasin des idées et des souvenirs, la « permanence », le secrétariat, l'atelier, la cuve chimique, le parc à dynamos. Au-dessous, dans la partie médiane, viennent déboucher les poumons et nos trois sens d'investigation lointaine, ouïe, vue, odorat. C'est par là que je prends la vie, c'est la partie inspiratrice et acquisitive, notre proue à la découverte manœuvrée par le cou. Au-dessous enfin il y a la bouche qui est l'organe du goût et de la parole, pour savoir et pour expliquer, pour commander aussi. C'est elle qui est notre agence d'expression et qui livre la pensée façonnée, fabriquée et monnayée.

Le marbre de Victor Hugo au fond de ce sombre Musée de Copenhague, auquel me ramenait toujours une espèce de fascination, fournissait un magnifique exemple de cette architecture spirituelle. J'admirais ce front volumineux et massif pareil à un bastion à trois pans s'élevant sur de superbes assises et puissamment frété comme un cubilot tout rempli de métal en fusion [1]. Sous ce front olympien la figure moyenne fait un étrange contraste. Je parlerai des yeux tout à l'heure. Mais tout l'ensemble de la figure n'avance pas, il oppose à la vie, sauf la courte saillie du nez, une élévation verticale. Et ce nez même ne respire pas ; sur certains portraits ce n'est qu'un trognon sensuel, sur le buste de Rodin, c'est le bec recourbé, dur et court, d'un petit rapace, émouchet ou buse. Les joues ne sont pas de généreux soufflets, elles n'offrent pas une présentation magnanime de soi-même à la vie. Le tout sous le poids énorme du front a je ne sais quoi de tassé, de comprimé, de colérique, de bouché, de

1. *Si ma tête, fournaise où mon esprit s'allume,*
Jette le vers d'airain qui bouillonne et qui fume...

mesquin, d'hostile et de méchant. — Que l'on compare cette physionomie maçonnée avec celle d'un *intérieur*, d'un pur *pneumatique*, Baudelaire, par exemple, ou Dalou, dont un autre buste à côté dessine le long nez délicat et ciselé. — Les oreilles creuses et sans pavillons sont comme incorporées au rocher pariétal et au-dessous du nez tout disparaît dans une barbe rude continuant une coiffure hérissée de prophète. Mais les images antérieures à 1861 montrent une large bouche aux bords minces d'acteur ou d'avocat soutenue par cette lèvre inférieure fine et bien détachée qui permet aux Français, m'a dit un musicien, d'être les meilleurs joueurs de clarinette de l'univers. Les paroles doivent se détacher comme des pièces d'or de ce trébuchet excellent. A l'ensemble sert de base la volute assez courte, mais nettement accentuée d'un menton égoïste et affirmatif. La tendresse, la bonté, la sympathie, et surtout la joie, ne rayonnent pas précisément de cette physionomie imposante et sinistre.

Mais c'était les yeux que je ne me lassais pas d'interroger, ces petits yeux un peu

asymétriques dont Rodin avec son instinct de coloriste a fait la base de son édifice de valeurs. Tandis que les peintres, la plupart du temps, allument un éclair dans la pupille de leurs modèles, les yeux de Hugo dans aucun portrait que j'aie vu ne brillent d'aucun rayon, et, sur le visage qui s'offre à moi, ici, en Danemark, dans cette lugubre clarté diffuse dont on dirait de la nuit délayée avec de la neige, ces étroites ouvertures donnent une impression de noir absolu : L'air hagard que donnent aux maisons inhabitées (cf. la maison sans porte des *Travailleurs de la Mer*) des fenêtres sans vitres ouvertes sur une cavité insondable. Mais la face que je confronte n'est pas inhabitée, il y a une grande âme souffrante par derrière, et j'ai compris tout à coup! j'ai compris ce qui regarde là-dedans de cet air menaçant et plein de nuit.

Dans l'œuvre d'un écrivain, sous les moyens et les procédés comme ceux dont je viens de tenter l'analyse, sous le masque et la draperie que l'homme de lettres, en parfait mime de soi-même, assume pour remplir le rôle que ses contemporains attendent de lui, il y a une espèce de tonalité

essentielle, une note éclatante ou sourde, mais sensible et obsédante partout, une espèce de patrie intérieure et de climat vital où la pensée trouve refuge et réfection. Eh bien, cette vue directe sur l'âme de Victor Hugo, sans rhétorique, paraphrase ou traduction, ce qui nous la donne le mieux, le premier paysage qui nous attendrait si nous pouvions passer de l'autre côté de ces yeux sans espérance, ce sont les tragiques dessins que nous avons tous regardés, cette chimie maléfique du noir avec le blanc, ces sites submergés où une lumière livide et informe ne transvase que pour faire apparaître un bric-à-brac hétéroclite et confus d'objets désaffectés, un passé irrémédiable, des ruines échappant à l'opacité d'un monde maudit et que hantent les monstres et les goules. On peut dire sans exagération que le sentiment le plus habituel à Victor Hugo, celui où il a trouvé ses inspirations les plus pathétiques, celui auquel il n'a jamais recours en vain et qui lui fournit un répertoire inépuisable de formes et de mouvements, sa chambre intérieure de torture et de création, c'est l'*épouvante*, une espèce de contemplation pani-

que [1]. Il n'est tout de même pas indifférent que les premiers fruits authentiques de ce génie apparaissant, en dehors d'exercices scolaires, ce furent les cauchemars hideux de *Bug-Jargal*, de *Han d'Islande* et du *Dernier Jour d'un condamné*. Puis se peignent, entre ces rives mélancoliques qui s'appellent de noms comme *Les Feuilles d'automne*, *Les Rayons et les Ombres*, *Les Chants du Crépuscule* [2], les sombres mirages du *Rhin* et de *Notre-Dame de Paris* ; aux quinquets du boulevard du Crime une agitation monstrueuse de clameurs et de hardes vides [3] transpose dans le domaine semi-spectral du théâtre la torture de ces régions ténébreuses que travaille une lumière empoisonnée. — Une des filles du poète périt tragiquement, une autre devient folle comme l'était déjà devenu Eugène Hugo. Le Coup d'État survient, l'exil, Jersey, Guer-

1. Il exprime avec l'obscurité indispensable ce qui est obscur et confusément révélé. *C'est un génie sans frontières...* Le génie qu'il a de tout temps déployé dans la peinture de toute la monstruosité qui enveloppe l'homme... (Baudelaire, *L'Art romantique.*)

2. Le crépuscule qui est l'aurore de la nuit :

... Songeant aux choses
Qui nous attendent dans la nuit.

3. *Et magna testatur voce per umbras.*

nesey, et c'est alors, succédant aux éruptions d'une fureur presque démente, entretenues par la solitude, la mer, la tempête et les pratiques de nécromancie, la période des grandes hallucinations. Alors en énormes volutes s'échappent de ce cerveau fumant les *Contemplations* (avec des pages comme la *Bouche d'ombre* et les poésies spirites), la *Légende des siècles*, la *Fin de Satan*, *Dieu*, les *Misérables*, les *Travailleurs de la mer*, *Quatre-vingt-treize* et cet album de lithographies épiques et paniques qui à mon avis est le chef-d'œuvre du grand poète, l'*Homme qui rit* (de quel rire, accentuant celui de Voltaire!). Jamais l'amour, jamais les sentiments tendres et affectueux n'ont eu une prise durable sur cet esprit tourmenté qui de l'aurore du siècle à son déclin a répété la course d'Oreste [1]! Jamais la caverne du mage n'est nettoyée par le jour, jamais ce cœur n'est largement inondé dans sa forge par un souffle purificateur, et ces poussées de vers pareils à la délivrance de la sibylle ont souvent l'accent inhumain de

1. La disparition des sentiments affectueux est toujours un des premiers symptômes de la folie.

l'épileptique et du ventriloque. Parfois il y a des moments de rémission et le fiévreux sent sur son front le souffle de Floréal, mais aussitôt *l'esprit revient.* Qu'un journal se retrouve au fond de la poche :

...Et je me lève et tout s'efface et frémissant,
Je n'ai plus sous les yeux qu'un peuple à la torture,
Crimes sans châtiment, griefs sans sépulture,
Les géants garrottés livrés aux avortons,
Femmes dans les cachots, enfants dans les pontons,
Bagnes, sénats, proscrits, cadavres, gémonies ;
Alors foulant aux pieds toutes les fleurs ternies,
Je m'enfuis, et je dis à ce soleil si doux :
Je veux l'ombre! et je crie aux oiseaux : Taisez-vous!

De même, après un *groupe d'idylles* d'ailleurs médiocres et chiquées, on tombe tout à coup au fond de ces vers lugubres :

Pendant que d'un baiser, ô belle, tu m'absous
La vaste nuit funèbre est au-dessous de nous,
Et les morts dans l'Hadès plein d'effrayants décombres
Regardent se lever sur l'horizon des ombres
Les astres ténébreux de l'Érèbe qui font
Trembler leurs feux sanglants dans l'eau du Styx pro-
[fond.

Qui aurait le cœur de reprocher au pauvre poète assiégé de ces rêves affreux sa foi

respectable dans un avenir meilleur, une humanité éclairée et renouvelée ? Mais cela, c'est le futur inaccessible et de la vision du présent comme du passé il ne paraît retirer que de l'horreur. Que sera d'ailleurs ce demain radieux ? on n'en trouve dans cette immense œuvre aucun pressentiment qui soit capable de nous toucher, aucun trait vivant, aucun souffle qui allume dans un cœur généreux de passion du désir et de l'espérance. C'est toujours la fin de quelque chose, la fin de Satan, la fin de la tyrannie, de la misère, de la maladie, de la superstition. Soit ! Mais positivement qu'est-ce que vous nous proposez ? Victor Hugo ne paraît avoir réalisé fortement qu'un seul détail du jardin à venir, c'est la meilleure utilisation des vidanges pour l'agriculture. Il revient à deux reprises dans les *Misérables* et dans *Quatre-vingt-treize* à cet horizon enchanteur. Autrement, dans sa peinture d'un paradis matérialiste où chacun jouirait d'une bonne santé et de la sécurité d'un petit bonheur bourgeois, il n'est pas plus heureux que la plupart de ses rivaux en utopies ; et s'il est vrai, comme l'affirme Swedenborg, que le principal caractère de

l'Enfer soit la médiocrité (je me figure assez bien moi-même pour la *fabrique* principale de l'endroit quelque chose de *tourmenté* dans le genre de la Samaritaine et de *Magic City*) ce paradis aurait de quoi accommoder le réprouvé le plus difficile. La Religion sans religion de Victor Hugo, c'est quelque chose comme le vin sans alcool, le café sans caféine et le topinambour qui est le parent pauvre de la pomme de terre. Le protestantisme avait déjà échoué dans ces perfectionnements hygiéniques. Un Français préférera toujours une loyale et courageuse négation à ces contrefaçons insipides. Les « Mages » dont il fait défiler devant nous la lugubre procession, pareille à celle des grands hommes que nous admirons aujourd'hui sur nos voies publiques, alternant avec les kiosques à journaux et les vespasiennes jusques au Panthéon, depuis l'inventeur de la quinine jusqu'à celui du fil-à-couper-le-beurre, ne paraissent pas dans le fond l'avoir beaucoup plus excité qu'ils ne nous amusent. Leurs effigies demeurent aussi vagues et blafardes le long de ses poèmes que les bouées de bronze vert qui, par les jours de grande pluie, jalonnent les

profondeurs submergées du Boulevard Saint-Germain. Au contraire, quel intérêt cordial, quel enthousiasme éloquent, quelle attention passionnée pour les monstres, pour tous les criminels, pour tous les bourreaux de l'humanité, depuis Torquemada, Sultan Mourad et l'Imânus, jusqu'à l'Empereur Napoléon III! Après nous avoir fait descendre à travers tous les cercles de l'Enfer, Dante est aussi convaincant, il nous émeut encore plus quand il nous dépeint les trois belles Dames venant à sa rencontre dans le lieu vert et Saint François en prière devant la Rose. Mais on dirait que Victor Hugo ne peut s'arracher à sa bataille contre les fantômes. Je ne parle pas dans un esprit de dénigrement et de moquerie. Personne ne peut contester la sincérité du grand poète et qu'il fut vraiment et réellement un voyant, à la manière de l'Anglais Blake. Non pas un voyant des choses de Dieu, il n'a pas vu Dieu, mais personne n'a tiré tant de choses de cette ombre que fait l'absence de Dieu. Ce n'est pas pour rien que Rodin au Palais-Royal l'a représenté, la main en pavillon autour de l'oreille et de l'autre bras essayant de repousser les

formes voilées qui l'assiègent. De même qu'un vrai passionné, comme le Dominique de Fromentin, a des accents qui trouvent l'âme et que ne pourront jamais imiter de froids simulateurs dans le genre de Stendhal, de même ce n'est pas un amateur qui nous parle de « la brebis Épouvante » et qui produit des vers comme ceux-ci :

Le dolmen monstrueux songe sur la colline,
L'obscure nuit l'ébauche en spectre ; et dans le bloc
La lune blême fait apparaître Moloch.

Nous voyons fonctionner chez un contemporain cet atelier obscur où se fabriquent les idoles. Nul doute qu'en d'autres temps un Victor Hugo polynésien aurait fait une belle sculpture de cette *brebis Épouvante*, fruit de ses communions avec le cauchemar (comme *l'Homme-qui-bâtit-les-Pyramides* de Blake) et que toute la peuplade serait venue lui offrir des sacrifices. Peut-être qu'une grande partie du succès de l'œuvre victorienne vient de ce qu'elle pourvoyait tant bien que mal aux besoins idolâtriques d'une multitude d'obscurcis. A défaut de statues,

il y avait assez de nuit dans l'âme de ce terrifié pour encrer les innombrables feuilles d'images que nous admirons au cours des *Travailleurs*, de *Quatre-vingt-treize*, de *l'Homme qui rit* et des poèmes (où malheureusement les exigences artificielles de l'élaboration poétique gâtent souvent l'épreuve [1]). Le gouffre de Pascal est devenu un inépuisable négatif.

Et je pense à un autre grand poète des temps anciens, à cette imagination ténébreuse, où, chauves-souris menacées par le jour, étaient venues se réfugier comme dans un tombeau toutes les figures de l'antique fable enfin parvenues à leur épa-

1. Par exemple, dans *Ibo*, Victor Hugo a mis la main (cela lui arrive souvent) sur un *motif* vraiment sublime et poignant : *Tu sais bien..., Tu sais bien, mon Dieu...*

Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre?
... Tu sais bien que j'irai, Justice,
J'irai vers Toi!

On croirait que cette âme souffrante enfin va se déchirer jusqu'au fond. Hélas! dans cette lutte d'*Anima* et *Animus*, ou plutôt d'*Anemos*, le souffle stérile ennemi de la Grâce, c'est la première qui est vaincue et tout se disperse dans l'exagération et le fracas de paroles inanes : *Et si vous aboyez, tonnerres, — je rugirai!*

De même les mauvaises strophes, dans *Plein Ciel*, qui suivent la comparaison magnifique du Filet. *Impotens sui.*

nouissement vampirique, à ce contemporain de Néron qui pataugeait dans des ténèbres abominables que n'éclairaient aucun espoir et aucun crépuscule, Sénèque le Tragique.

Et je pense aussi que Victor Hugo ne fut pas la seule âme en peine de cette lande pleine de ruines et de fouilles qu'est la littérature du XIXe siècle. Dans ce cimetière bêché par les lémures [1] titubent d'autres grands hallucinés, Blake, le Gœthe du second Faust, Michelet, Carlyle, Ibsen, Wagner qui fut le premier éclairé d'un rayon rédempteur, Nietzsche enfin qui fut dévoré tout vivant par le monstre dont les autres n'étaient que poursuivis. (Le Chevalier d'Albert Dürer. — *Et tu ne savais pas derrière toi quel oiseau se cachait dans ton capuchon.* Dante.) Toutes les entraves de la superstition et de la morale étaient enlevées, à quel triomphe de la vie allions-nous assister, à quelle orgie radieuse de la liberté et de la joie! Et nous ne trouvons que le

1. Antequam vadam et non revertar ad terram tenorosam et opertam mortis caligine, ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat. (Lib. Job.)

désespoir, le pessimisme, le cauchemar, l'amertume, l'égarement, la rage, l'esprit possédé des spectacles les plus hideux, pour aboutir, c'est aujourd'hui, aux balbutiements de l'imbécillité. Nos romans réalistes sont remplis d'une espèce de haine patiente et attentive pour l'humanité, de railleries et de calomnies pour les pauvres, on dirait que leurs auteurs éprouvent une joie sadique à voir l'âme vaincue, humiliée, déçue, bafouée, étouffée sous l'ordure, foulée sous les pieds des animaux. Les peintures les plus écœurantes semblent avoir un attrait auquel on ne peut s'arracher. Les livres que je viens à ouvrir aujourd'hui ne sont remplis que d'exhibitionnistes et d'obsédés, de misérables créatures avachies et détrempées, sans vertu, sans os, sans nerf, sans volonté, sans intelligence et surtout sans cœur, *sine affectione*, inextricablement occupées à d'imbéciles disquisitions érotiques. C'est la fin de l'expérience païenne que nous avons recommencée une fois de plus. Et cette fin n'est autre que le terme fatal de tous les paganismes et de toutes les religions de la nature, c'est l'anti-nature, ce n'est pas le Jérusalem des visionnaires, c'est

Sodome, ainsi qu'il est écrit dans l'Épitre aux Romains. Nous y sommes. *Jam fœtet* [1].

PARABOLE D'ANIMUS ET D'ANIMA : POUR FAIRE COMPRENDRE CERTAINES POÉSIES D'ARTHUR RIMBAUD

Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme. Le temps est loin, la lune de miel a été bientôt finie, pendant laquelle Anima avait le droit de parler tout à son aise et Animus l'écoutait avec ravissement. Après tout, n'est-ce pas Anima qui a apporté la dot et qui fait vivre le ménage ? Mais Animus ne s'est pas laissé longtemps réduire à cette position subalterne et bientôt il a révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. Anima est une ignorante et une sotte, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Ani-

1. Je n'ai parlé ni des derniers poèmes de Victor Hugo qui ne sont que de grands articles versifiés pour le *Rappel*, ni de fabrications comme les *Chansons des Rues et des Bois*, qui ne sont ni une polissonnerie sénile, ni, encore moins, « le plus bel animal de la langue française », mais un triste bouquet de quelques fleurs fanées mêlées à d'autres artificielles.

mus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres, il s'est appris à parler avec un petit caillou dans la bouche, et maintenant, quand il parle, il parle si bien que tous ses amis disent qu'on ne peut parler mieux qu'il ne parle. On n'en finirait pas de l'écouter. Maintenant Anima n'a plus le droit de dire un mot, il lui ôte comme on dit les mots de la bouche, il sait mieux qu'elle ce qu'elle veut dire et au moyen de ses théories et réminiscences il roule tout ça, il arrange ça si bien que la pauvre simple n'y reconnaît plus rien. Animus n'est pas fidèle, mais cela ne l'empêche pas d'être jaloux, car dans le fond il sait bien que c'est Anima qui a toute la fortune, lui est un gueux et ne vit que de ce qu'elle lui donne. Aussi il ne cesse de l'exploiter et de la tourmenter pour lui tirer des sous, il la pince pour la faire crier, il combine des farces, il invente des choses pour lui faire de la peine et pour voir ce qu'elle dira, et le soir il raconte tout cela au café à ses amis. Pendant ce temps, elle reste en silence à la maison à faire la cuisine et à nettoyer tout comme elle peut après ces réunions littéraires qui empestent la vomissure et le

tabac. Du reste c'est exceptionnel ; dans le fond Animus est un bourgeois, il a des habitudes régulières, il aime qu'on lui serve toujours les mêmes plats. Mais il vient d'arriver quelque chose de drôle. Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste, ou peut-être qu'il sommeillait après dîner, ou peut-être qu'il était absorbé dans son travail, il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière la porte fermée : une curieuse chanson, quelque chose qu'il ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes ou les paroles ou la clef ; une étrange et merveilleuse chanson. Depuis, il a essayé sournoisement de la lui faire répéter, mais Anima fait celle qui ne comprend pas. Elle se tait dès qu'il la regarde. L'âme se tait dès que l'esprit la regarde. Alors Animus a trouvé un truc, il va s'arranger pour lui faire croire qu'il n'y est pas. Il va dehors, il cause bruyamment avec ses amis, il siffle, il touche du luth, il scie du bois, il chante des refrains idiots. Peu à peu Anima se rassure, elle regarde, elle écoute, elle respire, elle se croit seule, et sans bruit elle va ouvrir la porte à son amant divin. Mais Animus, comme on a dit, a les yeux derrière la tête.

15. — Revenons à nos ennuyeuses questions de prosodie après avoir fait faire à l'esprit de notre lecteur ces deux ou trois petits tours. Peut-être ne sait-il plus très bien où il en est? Il n'en sera que mieux disposé à suivre un conducteur astucieux.

Si une idée se dégage plus ou moins insidieusement, avec la poussière, de tous ces bouquins que nous venons de taper l'un contre l'autre, c'est que ni le vers classique ni le vers romantique n'ont épuisé les possibilités de délectation que contient pour nous le langage français. Supposons l'amateur délicat dont il était question quelque part dans les pages qui précèdent, — un enfant de préférence — il entend causer derrière un mur deux dames par exemple, de la province ou de Paris, de telle sorte qu'il n'ait aucune peine à laisser le sens de l'autre côté de l'écran et que la musique seule lui parvienne. Comme ce *parler visible* s'inscrit pour lui devant ses yeux en dessins pleins de fraîcheur et d'imprévu! Quel dialogue entre ces voix! Quelle originalité et quelle verdeur dans les attaques! Quel tour toujours nouveau! Quelles

coupes! Quels rapports plus délicieux entre les timbres que ceux du rouge et du gris! Quelles élégantes ondulations de la phrase ponctuée au mépris de la grammaire et que termine un cri de fauvette! Ah! il n'y a plus besoin de mesurer et de compter! Quel soulagement! Comme l'esprit jouit de cet affranchissement de l'oreille! Qu'est-ce qui va arriver? Quelle musique toujours changeante et toujours imprévue et quelle joie de se sentir ainsi gracieusement porté sans que l'on sache comment par-dessus tous les obstacles! Et comme le vers alexandrin à côté de ces roulades d'oiseau paraît quelque chose de barbare, à la fois enfantin et vieillot, quelque chose de pionnesque et de mécanique, inventé pour dépouiller les vibrations de l'âme, les initiatives sonores de la simple Psyché, de leur accent le plus naïf et de la fleur la plus délicate [1].

Le lecteur, qui littérairement en est resté à l'époque des crinolines et du linge empesé, fronce le sourcil au seul nom de liberté et je l'entends qui s'écrie : Mais c'est de la

1. La grande punition inventée par les pions, c'est de copier des vers. Les vers est la forme officielle de pensum. Élève Machin, vous me ferez cent vers!

prose, ce que vous dites là! Non, ce n'est pas de la prose, cher Monsieur, ça n'a aucun rapport, ce sont des vers dont chacun est distinct, dont chacun a une figure sonore différente et contient en lui-même tout ce qu'il faut pour être parfait, en un mot c'est de la poésie latente, brute encore, mais infiniment plus vraie, jaillie d'une source infiniment plus profonde que toutes les malherberies à la mécanique. La prose n'est que l'artifice scriptural du bonhomme tiède à sa table de travail qui n'a plus conscience de sa respiration et du bruit que l'on fait en parlant et qui, dans le sommeil du ver à soie, fait sortir de sa filière un long ruban de stiques coagulés. — Comment faire, se dira l'apprenti dont je parle, pour garder cette franchise, cette liberté, cette vivacité, cet éclat du langage parlé, et cependant pour lui donner cette consistance et cette organisation intérieure qu'exige l'inscription sur le papier? Comment ouvrir à la Muse un chemin de roses? comment l'enivrer sans la rassasier jamais d'une musique qui ait à la fois l'intérêt de la recherche et la douceur de l'autorité? comment garder le rêve en écartant le sommeil? comment

soutenir son pas d'un nombre à la fois sensible et introuvable comme le cœur? et nous débarrasser une fois pour toutes de cet abominable métronome dont le battement de tournebroche couvre notre jeu et de la voix de cette vieille maîtresse de piano qui ne cesse de hurler à notre coude : Un — deux — trois — quatre — cinq — six!

16. — Regrettons à ce moment l'absence auprès de notre naïf révolutionnaire de ce sage conseiller à leur image qu'aiment à évoquer les critiques, pour lui représenter le scandale de son entreprise. La plupart des gens, même quand ils ont un goût naturel pour les Beaux-Arts, n'aiment pas qu'on dérange leurs habitudes. Ils veulent quelque chose qui repose et qui caresse agréablement l'esprit. On n'aurait qu'à entrer dans le cabinet ou le for intérieur d'un avocat, d'un dentiste, d'un publiciste, d'un ecclésiastique, d'un militaire, pour voir que ce que ces messieurs préfèrent, c'est le poli, le léché, le verni, le glacé, le surverni, le surpoli et le surléché, quelque chose, un Cabanel par exemple, qui soit,

en peinture, l'équivalent d'une poésie de Heredia ou de Moréas ou d'une page d'Anatole France. Les qualités qui plaisent sont les qualités bien extérieures qu'on peut apprécier d'emblée et qui nous rassurent dans notre supériorité d'experts, la rime riche, deux jolis quatrains bien propres, un puissant imparfait du subjonctif, un archaïsme pareil à une bassinoire ou à un pot de chambre dans la vitrine d'un antiquaire, un ut de poitrine, une acrobatie sur la double corde. Le petit travail par lequel le mot *pauvre* arrivait à rejoindre le mot *Hanovre* au bout d'un vers de Banville recueillait, il n'y pas si longtemps, l'applaudissement général. L'amateur veut que l'auteur n'en prenne pas trop à son aise, il veut qu'on se donne du mal et, je l'ai dit tout à l'heure, la *gêne* est pour lui un symptôme de cette nécessité dont il a besoin. Peu importe que le sens et le sentiment soient sacrifiés comme ils le sont dans les trois quarts de la poésie française, si la mesure et la rime sont respectées. Que de lyrisme excite dans tous les cœurs ce bienheureux mot de *contrainte* qui, à croire les critiques, est la mère de notre poésie! Sur toutes les

lèvres se pressent les comparaisons classiques, le jet d'eau de M. de la Motte, l'élégant escarpin mieux fait pour chausser le pied de la Muse que la commode savate et qui épouse si élégamment la cheville! On n'entendra même pas le bolchevik intimidé grommeler que la contrainte naturelle exigée par la pensée et par l'expression musicale est assez dure sans y ajouter des obligations artificielles et puériles. Si la contrainte du sonnet est tellement bienfaisante, pourquoi répudier celle plus rigide et plus salutaire encore probablement de l'acrostiche, du vers palindrome et de la double croix-blanche en accordéon? Quant au jet d'eau, mince Narcisse d'une étroite cuvette, notre échevelé n'a pas honte d'affirmer qu'il lui préfère non seulement le fleuve et la cataracte, mais le plus simple frisson à travers les myosotis, de même qu'à l'escarpin au fier talon de notre meilleur chausseur un pied nu et le corps au corset. On lui réplique, comme le Code Pénal n'a jamais gêné que les malfaiteurs, que la contrainte de notre prosodie n'a jamais embarrassé un véritable poète, et stupéfait, ou, comme disent les Brésiliens, estapafourbi, notre

jeune gaillard n'a plus qu'à se taire. C'est joliment bien répondu. On lui a rivé son clou comme il faut. Ainsi la prosodie est salutaire en ce qu'elle est une contrainte et d'autre part pour le vrai poète elle n'est nullement une contrainte! C'est épatant!

17. — Ranimons notre inventeur terrassé et laissons-le nous guider à travers les replis de la mémoire jusqu'au bureau de ce fonctionnaire qu'on appelle le Conservateur des hypothèses. Là, modeste et fier, il nous montre sur un papier déjà jaune cette définition : *Le vers composé d'une ligne et d'un blanc est cette action double, cette respiration par laquelle l'homme absorbe la vie et restitue une parole intelligible.* Mais notre compagnon nous fait remarquer que ce texte est bien loin d'épuiser toute son idée. Si des lignes plus ou moins courtes sont aptes à donner une certaine image graphique de l'émotion qui contrôle le débit, suivant que la vanne de la langue, des lèvres et des dents laisse passer avarement quelques paroles ou tout un torrent, cependant le vers isolé dans le blanc répond à d'autres besoins encore. Par sa simplicité il permet

d'enregistrer tel quel l'éclair mental, la notion instantanée, de l'isoler sur une tige qui permet de la regarder de tous côtés, de la soumettre à l'examen. Il répond ainsi au principe de Descartes qui est de diviser pour comprendre. Par sa complexité au contraire, il offre des ressources au dramaturge ou au romancier en lui permettant sans fastidieuse analyse de faire de la psychologie en action et de présenter ces espèces de conglomérats de pensées ou de sentiments, si fréquents dans la conversation courante, où la juxtaposition et non la déduction logique crée cet objet dans notre main tout nouveau [1]. Mais ces explications ne suffiraient pas à donner au vers qui est avant tout une sonorité intelligible et permanente sa charte essentielle. Il y faut faire intervenir des éléments musicaux qui sont spéciaux à la langue française.

18. — Un examen des éléments phonétiques du français met facilement en évidence les caractères suivants :

1. De même Virgile ou Pindare, grâce aux facilités que leur donnait leur langage, peuvent délicieusement juxtaposer des mots qui n'ont aucun rapport logique.

1° La phrase française est composée d'une série de membres phonétiques ou courtes ondes vocales avec accentuation et insistance plus ou moins longue de la voix sur la dernière syllabe. Ce caractère spécial du français a été étudié par un remarquable éducateur, M. L. Marchand, qui y voit la raison de ce qu'il appelle les doublets phonétiques, comme *tu* et *toi*, *il* et *lui*, etc., le même mot changeant de forme suivant la place qu'il occupe dans le phonème. De même on prononce *dix sé sous* et *un franc dix sett*, *tou les enfants* et *ils y sont touss*, *appeler* et *j'appelle*. Les syllabes ne sont donc par elles-mêmes en français ni brèves ni longues, et le phonème se compose d'une longue qui est toujours la dernière syllabe et d'un nombre variable et à peu près indifférent de syllabes neutres qui sont par rapport à elle toujours brèves quel que soit leur titre orthographique. (Déjà en latin Quintilien avait remarqué qu'il n'y avait ni brèves ni longues, mais *breviores longioresque*.) C'est ainsi que dans le beau vers emprunté au Code Pénal que je citais tout à l'heure et dont j'indique sommairement la scansion :

Sera mis de plus pendant la durée de sa peine — en état d'interdiction légale.

Les quatre syllabes lourdes d'*interdiction* sont traitées par la voix comme des brèves par rapport à la longue (fictive) de *légale*. Il est donc faux de dire qu'en français la quantité n'existe pas. Non seulement elle existe, mais elle est peut-être plus fortement marquée que dans aucune autre langue, il n'y a nulle part insistance aussi nette sur certaines syllabes. On peut dire que le français est composé d'une série d'*ïambes* dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six de syllabes indifférentes qui le précèdent. Il dépend d'ailleurs de l'orateur, guidé par l'intelligence ou l'émotion, de faire varier dans une certaine mesure le phonème en mettant le point fort ici ou là. Par exemple on peut parfaitement scander en *état — d'interdiction* ou bien *en état d'interdiction*[1].

L'erreur la plus grossière de l'alexandrin qui devient insoutenable dès que l'oreille

1. Cette insistance finale de la voix répond à un rapide retour sur la pensée de l'oreille qui prend conscience de ce que la voix vient de proférer.

s'est formée à la règle que je viens d'énoncer plus haut, c'est qu'il fausse le principe essentiel de la phonétique française en attribuant à chaque syllabe une valeur égale, tandis qu'une forte longue par exemple a besoin pour sa pleine résolution non seulement d'un grand blanc qui l'accueille, mais d'un nombre suffisant de brèves et de longues moindres qui la prépare. La musique du langage est une chose vraiment trop délicate et complexe pour qu'elle se contente d'un procédé aussi rudimentaire et barbare que simplement compter. (Il y a un proverbe qui dit que le Français sait compter.) C'est pourquoi à la scène les acteurs sont forcés de transformer les alexandrins, d'avaler les rimes, de déplacer les césures, de changer le nombre des syllabes, en un mot de faire quelque chose qui ne ressemble plus en rien au texte écrit. C'est la vie qui reprend ses droits. Du moment où l'alexandrin a perdu son caractère mnémotechnique et lapidaire pour s'essayer à la musique, il était condamné à la ruine. L'oreille n'a aucune raison de se contenter d'une seule combinaison assez pauvre au lieu de mille autres plus riches et plus agréables.

19. — *Secundo*, mais laissons là le *secundo* et le *numéro trois* et le *quatrièmement!* Et admirons bien plutôt sur le visage de notre interlocuteur cette satisfaction honnête et apostolique qui convient aux bienfaiteurs de l'humanité. Quelle joie pour lui d'avoir apporté la délivrance enfin à toutes ces Andromèdes de sous-préfecture qui ayant dans leur innocence donné le jour à un vers du genre de celui-ci :

Le soleil s'est couché dans l'or et dans la pourpre

ont vu leurs plus belles années se flétrir dans l'attente de l'oiseau miraculeux qui leur apportera la rime indispensable et impossible! Voici l'homme qui a séparé enfin le couple maudit d'*arbre* et *marbre* et rafraîchi l'étreinte de ces vocables damnés, *oncle* et *furoncle!*

Un peu d'enthousiasme n'est-il pas excusable? Cher lecteur, tout obtus et stupidement conservateur que je me sois plu jusqu'ici à vous imaginer, je suis sûr que vous le partagerez avec nous.

Et puisque nous sommes en plein dans le langage figuré, ne le quittons pas avant

d'avoir suivi notre ingénieur en phrases et en syllabes dans le complexe où il a réuni ses ateliers suivant les principes les plus modernes de la concentration verticale. Donnons un coup d'œil en passant à l'officine du rez-de-chaussée. Vous avez visité sans doute le musée d'ostéologie du Jardin des Plantes où les savants ont réuni les épures de toute la création, les armatures de toutes les constructions animales. En tout cas vous avez vu un atelier de réparation de bicyclettes avec les rangées d'instruments suspendus au plafond, les cadres démontés, les roulements à billes, les multiplicateurs, les boyaux des chambres à air. Là il ne s'agit que de rouler. Mais ici on établit les représentations en quelque sorte grammaticales et abstraites de tous les mouvements de la nature depuis l'aile de la mouette jusqu'au saut de la gerboise, jusqu'à l'enroulement de la vipère. Nous tenons deux ou trois modèles presque complets avant toute garniture de mots. Mais c'est le seul rayon des mots précisément qui nous attire aujourd'hui, et, pour commencer derrière cette porte blindée, visitons l'échoppe du lapidaire. Que de pierres de

toutes couleurs on nous apporte à poignées roulant sur le velours noir! Le parfait bijoutier en joue comme le musicien de ses notes. C'est ce caillou d'apparence insignifiante qui fera flamboyer tout à coup le collier, c'est grâce à cette terne opale que Cassiopée fond en larmes dans la nuit! Mais le département de la chimie est encore plus intéressant. De la triple création minérale, végétale et animale, telle qu'elle se présente à nos yeux et sous notre main, ou en conserve profondément macérée et marinée dans la noire confiture des siècles, l'art du distillateur a fait sortir toute espèce de couleurs et d'essences. Cette goutte pâle au bout de la baguette de verre, ce grain catalytique, a suffi à changer de fond en comble la constitution moléculaire de ce liquide dormant. Une étoile naît dans le pétrole. L'adjectif avec une lenteur écœurante hésite autour de son prédicat et ces points d'or vague sont réunis peu à peu par une couleur verte où tournent des filaments violacés. Cette idée à retardement sous l'accroissement des phrases se dissout tout à coup dans un pétillement d'acide carbonique. Cet atome sonore n'est pas solide et

ces nasales résistent mal à une sorte de bombardement intérieur et d'ébranlement colloïdal. Mais déjà notre conducteur nous attire vers ces flocons étincelants, vers ces lacs de parfums qui dorment dans des cuvettes de porcelaine et de quartz ! Comme celle en quelques secondes qui naît des doigts prestigieux de la fleuriste, j'ai communié par les trous de mes narines et par le moyen de ce sens le plus spirituel de tous qui remplit toute la cavité humaine, entre l'héliotrope et les violettes, au sombre diapason de la rose rouge.

Toutes ces images ne sont que pour faire comprendre, grâce à la richesse et à la délicatesse infinies des finales françaises, toutes les ressources d'une prosodie qui reposerait surtout au lieu du chiffre (je dis le chiffre et non pas le nombre), sans oublier les principes que j'ai indiqués au paragraphe 17 et d'autres encore, sur la quantité et sur les rapports de timbres. Au lieu de l'accouplement des rimes homophones, étudions cet accord intérieur des sonorités dont l'alexandrin classique avec la césure, si maltraitée par les gens du dix-neuvième, nous offre une stylisation barbare. De cet

accord entre une *dominante* choisie à un point variable de la phrase et la cadence finale nous allons donner d'après les maîtres de notre prose une série d'exemples gradués.

Le plus élémentaire à la manière d'une étoile double jaune et or est la célèbre exclamation de Pascal :

Que de royaumes — nous ignorent!

Combinaison très délicate et très simple à la fois d'un atome foncé et d'un atome clair, la note la plus élevée en timbre servant élégamment de résolution à la note la plus basse. La gravité de l'*au* et l'éclat de l'*o* sont encore accentués par les consonnes qui les suivent.

Une courte fanfare fort réussie après une rauque et puissante préparation allitérée conclut le vers du Code Pénal que j'ai déjà cité :

Tout condamné à mort — aura la tête tranchée.

Voici un premier exemple de modulation :

Le silence éternel de ces espaces infinis — m'effraie.

Dissyllabe net et ouvert sur un blanc faisant équilibre à lui seul à cette grande phrase légère et spacieuse composée de quatre anapestes. Remarquez en soutien le choc sourd des deux nasales *an* et *in*. Aussi cette espèce de déhiscence sidérale entre *espaces* et *infinis*.

Une phrase de Bossuet où il y a une faute (mais je cite de mémoire) :

La béatitude éternelle leur est promise — sous le titre majestueux de royaume.

La faute est que le premier temps fort ne pouvant porter sur *nelle* (à cause de l'*l* initial du mot suivant) est rejeté en quelque sorte sur le blanc. L'accord entre *mise* et *aume* est superbe, dans le plus grand goût classique, non pas celui de Malherbe, mais celui de Le Brun et de Bach. Deux modulations de longueur presque égale retenues par des barrages pour donner à la phrase plus de lenteur et de majesté.

Et nous arrivons à l'épanouissement total de la langue française développant enfin toutes les ressources de sa sonorité

comme un Guarnerius sous l'archet d'un maître. Voici une phrase d'Arthur Rimbaud, — mais il n'y aurait qu'à puiser dans cet assemblage de merveilles qu'est la *Saison en Enfer* :

Et par une route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des tourbillons.

Je n'ose profaner ce texte superbe par des accentuations scolastiques et je laisse au lecteur le plaisir d'en découvrir toutes les beautés de consonances, d'allitération, de mouvements et de dessin. C'est fini! c'est en l'air! cela ne tient à rien! ce n'est plus porté que par la musique, c'est comme un beau cygne qui vole les ailes étendues dans un milieu élyséen!

Je ne résiste pas au bonheur de citer cet autre vers beaucoup plus simple, mais si grand et si pathétique :

Sur la mer que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice.

Avec quel art est préparée l'apparition amère et viride de *souillure* qui répand

sa lueur sur les eaux ténébreuses et frissonnantes! Par une inspiration géniale l'impression épiphanique de la Croix dont le nom même est comme élargi et rompu dans la cavité d'un ïambe est reportée *en avant* sur cette âcre et unique syllabe en *ure* suivant une mouillée. Et les deux mots en reflet de *laver* et *lever*.

Ces exemples montrent que la césure variable et les différences de distance et de hauteur qui séparent les sommets phonétiques suffisent à créer pour chaque phrase un dessin sensible à notre œil auditif en même temps que le jeu des consonnes et de la syntaxe associé à celui des timbres indique la tension et le mouvement de l'idée. — Ma seconde remarque est que la technique alexandrine en gâtant et durcissant la sensibilité de l'artiste, en disciplinant l'oreille qui ne laisse plus passer que les rythmes primaires et les sonorités homophones, a laissé dormir dans les profondeurs du français tout un trésor de délectation que le prosateur de son côté occupé à d'autres recherches et entraîné par le cours uniforme de l'écriture n'a pas su méthodi-

quement utiliser. L'obligation de rimer et de rimer bien rejette le poète soit sur des associations de sons banales et éprouvées, soit sur ces sonorités les plus communes qui sont la bourre du langage et qui sont faites pour être refoulées à l'intérieur de la phrase et non pas pour en fleurir l'épiderme. Comme *é*, *an*, *in*, *ou*, *on*, etc. La rime superstitieusement respectée met la doublure à la place du vêtement. Elle ne permet jamais à la phrase de déboucher par l'estuaire splendide d'une syllabe sans paire. C'est pourquoi notre vers classique, malgré ses mérites que j'honore, garde toujours quelque chose de grisâtre et de poussiéreux. Nous sommes mis au pain sec et jamais je n'entends que de l'attendu.

Faisons maintenant la contre-épreuve de ces canons que les maîtres de notre langue nous ont fournis. J'épargnerai mon lecteur et pour y chercher des exemples je n'irai pas remuer dans un cacographe quelconque, je prendrai un homme éminemment consciencieux et respectable, mais mal doué, comparable à ces vieilles filles qui, au sein d'une austère stérilité, donnent l'exemple de toutes les vertus.

Et à ce propos remarquons que le style est une qualité naturelle comme le son de la voix, il n'est nullement l'apanage des écrivains professionnels. Dans les lettres d'Isabelle Rimbaud on retrouve comme un écho assourdi de l'instrument fraternel et peut-être que le grand écrivain ne fait que réaliser un certain ton lentement élaboré et mûri par une famille[1]. Quoi qu'il en soit, on pourrait prendre quarante lettres de charcutiers réclamant leurs factures. On en trouverait dix dont les auteurs ont le sens du français pour trente qui ne l'ont pas. Flaubert appartenait à cette dernière catégorie et ce tourment d'un sourd cherchant à réaliser une note qu'il ne parvient pas à entendre est l'un des martyres les plus émouvants de l'histoire des lettres. Je copie de mémoire les premières lignes de *Salammbô* :

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. Les soldats qu'il avait commandés en Sicile se donnaient un grand festin pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d'Eryx, et comme le maître était absent, et qu'ils étaient très nombreux, ils mangeaient et buvaient en pleine liberté.

1. De même aujourd'hui Madame Colette et sa mère.

Le lecteur a remarqué l'uniformité décolorée de ces syllabes sans vibration. L'auteur a réussi à éteindre l'*a* lui-même, cette lettre cramoisie. Les trois *a* de la première phrase ont exactement le même indice et il en résulte une ligne absolument plate sans aucun rythme. Les terminaisons masculines [1] dominent, terminant chaque mouvement par un coup mat et dur sans élasticité et sans écho. Le défaut du français qui est de venir d'un mouvement accéléré se précipiter la tête en avant sur la dernière syllabe n'est ici pallié par aucun artifice. L'auteur semble ignorer le ballon des féminines, la grande aile de l'incidente qui, loin d'alourdir la phrase, l'allège et ne lui permet de toucher à terre que tout son sens épuisé. Et je pourrais encore comparer la belle prose à une danseuse espagnole ou japonaise qui prend son assiette non pas sur

1. Supposons que Pascal ait écrit :

L'homme n'est qu'un roseau, mais c'est un roseau pensant, la voix ne trouve aucun appui sûr et l'esprit demeure dans un suspens pénible, mais il a écrit :

L'homme n'est qu'un roseau, LE PLUS FAIBLE DE LA NATURE, mais *c'est un roseau pensant* — et la phrase vibre tout entière avec une ampleur magnifique.

ses jambes mais sur ses reins. — Et j'ajoute que la beauté ne pouvait être accordée à un homme qui la recherche d'une manière aussi inconvenante!

Il y aura toujours une différence profonde entre un fabricant et un inspiré, entre le cheval et le portrait d'un cheval [1].

20. — Le loisir me manque pour parler comme je le voudrais du *rythme* au sens étroit du mot en tant que réglant l'allure de tout un morceau poétique. C'est une forme plus matérielle du *mouvement* et du *motif* dont j'ai parlé plus haut. Il consiste en un élan mesuré de l'âme répondant à un nombre toujours le même qui nous obsède et nous entraîne. C'est une espèce de danse poétique qui implique l'enlacement à une certaine combinaison numérique au moins approximative. Elle a une valeur, souvent enivrante, de contagion et

1. Il serait injuste d'oublier que parfois Flaubert a abouti à certaines réussites modérées. Par exemple : « *Et moi sur la dernière branche j'éclairais avec ma figure les nuits d'été.* » Ou encore : « *Et les Celtes regrettaient,* etc. » Mais ces succès isolés ne sauraient faire oublier la morne pauvreté, le ton de zingue de l'ensemble. Mon Dieu, comme il devait pleuvoir à Rouen!

d'entraînement. Un certain rythme élégant et mol fait à peu près toute la valeur des meilleures poésies de Lamartine, comparables aux valses de Marcailhou, et de beaucoup d'autres compositions de la même époque.

21. — Mais la rime, au milieu de tout cela, va réclamer l'amateur anxieux que j'ai demandé à notre ingénieur la permission de promener dans ses ateliers, que faites-vous de la rime? Et en effet, comme ce serait dommage de sacrifier cet élément d'aventure et de fantaisie, si seulement nous arrivons à en faire un instrument non pas d'esclavage mais de liberté, et au lieu de ce qui rive les forçats un libre jeu de nymphes ou de jeunes filles se touchant et quittant le bout des doigts dans la plus aimable « chaîne des dames »! Quand nous aurons fourni au vers en lui-même sa propre subsistance, il n'aura plus besoin d'aller chercher au-dehors appui, et la rime qui vient ou qui ne vient pas ne sera plus que la libre réponse et invention un pas plus loin de la voix fraternelle et le dialogue avec

lui-même du ruisseau qui poursuit sa course. Et pour employer une autre image, mais pourquoi ne parlerais-je pas en poète de la poésie ? la rime est comme un phare à l'extrémité d'un promontoire qui répond à travers le blanc au feu d'un autre cap. Elle établit des repères, elle jalonne de petites lumières l'espace écrit et nous permet de reconnaître derrière nous le chemin parcouru et la forme de l'île pensée. Inutile et nuisible dans le drame et dans la grande poésie lyrique où le sentiment domine tout et où le moyen doit se faire oublier, elle est tout à fait à sa place dans les domaines les plus paisibles de la poésie épique ou narrative, ainsi que du tableau ou du médaillon. Du moins c'est une idée que je propose.

22. — Ceci dit et avant de conclure, dépêchons-nous de fourrer dans l'interstice de deux paragraphes une petite remarque sur la grammaire. La grammaire, quand elle est autre chose que la constatation et recommandation prudente de l'usage le plus général et le musée des formes délicates de l'idiome qui ont besoin

d'être préservées, à été fabriquée par des gens de cabinet qui avaient perdu le sens de la langue parlée et qui avaient en vue l'expression logique de la pensée et non pas son expression vivante et délectable. Infidèle à son devoir d'enregistrement, la collaboration de Philaminte et de Trissotin s'est placée depuis trois siècles en travers des besoins les plus authentiques de l'âme qui cherche ouverture en qualifiant de fautes des expressions attestées sans relâche depuis le baptême de Clovis par des millions de petits garçons et de petites filles (ainsi *pareil que*) et en proscrivant ces idiotismes, ces gallicismes naïfs qui sont l'élixir le plus savoureux de notre terroir [1], comme : *Regardez voir* — *Nous deux lui* — *Des fois que vous le rencontreriez* — le conditionnel après le *si* — l'attaque par *r* ou *re*, etc. Ce qu'on

1. C'est la beauté des langues que ces façons de parler sans raison pourvu que l'usage les autorise. La bizarrerie n'est bonne que là... Il est à remarquer que toutes les façons de parler que l'usage a établies contre les règles de la grammaire, tant s'en faut qu'elles soient vicieuses, ni qu'il faille les éviter, qu'au contraire on en doit être curieux comme d'un ornement de langage, qui se trouve en toutes les plus belles langues, mortes et vivantes.

Vaugelas, *Remarques sur la langue française.*

appelle une faute de français est le plus souvent le mouvement instinctif du langage qui cherche un chemin de traverse pour éviter le détour, l'obstacle ou la cacophonie que les pédants opposent à sa marche. La faute grammaticale est le plus souvent le remède à une faute euphonique. La voix a ses lois, l'âme a ses exigences, qui ne sont pas celles de la logique et de l'écriture. En vain la grammaire voudrait nous imposer comme *correctes* d'imprononçables bouillies, le bourbeux *Je pars pour Paris*, au lieu du direct et prompt *Je pars à*, l'encombrant *L'homme ne vit pas seulement de pain*, au lieu de *L'homme ne vit pas que de pain*, des freins claqués comme *bien que* ou *quoique* au lieu du solide *malgré que*, qui grippe et grince à la perfection[1]. Dites toujours : *préférer que* et non pas *j'aime mieux que* qui englue les lèvres comme un morceau de collenbouche. — Ces exigences ridicules ne méritent aucun respect. Les grands écrivains n'ont jamais été faits pour subir la loi des grammairiens

1. Émile Faguet condamne : *Nous deux lui*, mais il n'hésite pas à écrire : *En en enlevant*.

mais pour imposer la leur, et non pas seulement leur volonté, mais leur caprice [1].

23. — Bien entendu, toutes les remarques qui précèdent sont bien loin d'être la proclamation d'un réformateur ; elles sont tout au plus, après une pratique de quarante ans, la justification d'une technique personnelle attaquée par des critiques incompétents et irréfléchis. J'avoue que les conséquences extérieures qu'elles peuvent avoir me sont parfaitement indifférentes. Autant que je puis m'en rendre compte d'ailleurs, les jeunes écrivains les plus intéressants ne marchent nullement dans la direction que je crois la bonne. Les questions musicales paraissent leur être devenues étrangères, ils sont obsédés par des images visuelles qu'ils plaquent l'une à côté de l'autre sur un mur, ins-

1. Qui sera juge des règles du langage? Non pas l'historien de la langue qui n'a la parole que pour le passé; ni le linguiste qui a charge de décrire les lois du langage, mais non de les dicter; ni le statisticien qui ne fait qu'enregistrer la coutume. A qui donc attribuer l'autorité? Elle appartient à l'inventeur, à celui qui écrit les formes dont se sert ensuite le commun des hommes, à l'écrivain, au philosophe, au poète.

Noreen, cité par Michel Bréal, *Sémantique*, p. 277.

crites comme dans des cartouches. Peut-être cependant l'avènement d'une forme plus libre permettrait-il la restauration du poème long. Il est compréhensible que les lecteurs aujourd'hui refusent de s'engager dans ces déserts centimétriques, du genre de la *Henriade*, de *Jocelyn* ou du *Runoïa*, interminablement jalonnés de rimes alternatives et que blanchissent les ossements des explorateurs. Et cependant les arguments que font valoir depuis Edgar Poe les fauteurs exclusifs (et pour cause) du poème court me paraissent loin d'être valables. Un long poème est tout autre chose qu'une collection de poèmes courts. Il est certain que des épisodes comme la *Mort de César* ou les *Présages de la Pluie* dans les *Géorgiques*, ou la mort de Palinure dans l'*Énéide*, auraient un caractère bien différent s'ils n'étaient que des tableaux dans un cadre isolés, au lieu de compléter comme ils le font un immense paysage. Quand notre attention s'attache à eux, notre mémoire cependant conserve en elle la vibration, la couleur, les proportions des étendues spirituelles et sonores que nous venons de parcourir et le temple

enfin où nous montons et d'où nous découvrons ces vastes perspectives ne s'expliquerait pas sans elles. Parmi les jeunes écrivains il me semble en voir plusieurs qui ont la veine épique et qui ne sont pas à leur aise dans les sempiternelles histoires de femmes qu'ils croient nécessaire de nous raconter à leur tour. A chaque instant on croirait qu'ils vont décoller. Mais, faute peut-être d'un engin approprié, ils ne voient pas l'immense carrière que leur ouvrent l'histoire, les affaires, la science, le droit social, la théologie, et ils se remettent tristement à l'analyse des sentiments de Babylas et d'Ernestine, pareille au travail du fil tiré. Et cependant la poésie et la prose sont arrivées aujourd'hui à un point de développement où elles gagneraient à marier leurs ressources. Il est remarquable que, à l'exception du phénomène victorien que je me suis efforcé d'expliquer, le type du poète français est plutôt celui d'un homme fin, sensible, intelligent, délicat et adroit, d'un esthète quelque peu formaliste et d'une veine inventive assez pauvre. Tout ce qu'il y a en français d'invention, de force, de

passion, d'éloquence, de rêve, de verve, de couleur, de musique spontanée, de sentiment des grands ensembles, tout ce qui répond le mieux en un mot à l'idée que depuis Homère on se fait généralement de la poésie, chez nous ne se trouve pas dans la poésie, mais dans la prose. Les grands *poètes français*, les grands créateurs ne s'appellent pas Malherbe ou Despréaux ou Voltaire, ni même Racine, André Chénier, Baudelaire ou Mallarmé. Ils s'appellent Rabelais, Pascal, Bossuet, Saint-Simon, Chateaubriand, Honoré de Balzac [1], Michelet. Je compare la prose française à la fameuse vague de Hokousaï

1. Admirable écrivain quoi qu'en pensent les professeurs, épris des cacographies à la Sainte-Beuve. Je retrouve dans mes notes le passage suivant du *Lys dans la Vallée*, cet incomparable poème :

« Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte. Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *c* prononcé par elle était comme une caresse et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi sans le savoir le sens des mots et vous entraînait dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir ? Combien de fois ne me suis-je pas laissé injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine ? pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargée de son âme, pour entendre cette lumière parlée... Quel chant d'hirondelle, joyeuse quand elle pouvait rire ! mais quelle voix de cygne appelant ses compagnons quand elle parlait de ses chagrins ! »

qui, après d'immenses et puissantes ondulations, vient enfin déferler contre la rive en un panache d'écume et de petits oiseaux. Ces oiseaux merveilleux, ce sont les phrases de Maurice de Guérin et d'Arthur Rimbaud. « Le chant raisonnable des Anges s'élève du navire sauveur », quand cette portée a été écrite, quelque chose est né qui échappait pour toujours à la rime et au numéro et qui n'avait plus pour séjour que l'âme directement atteinte et baisée. Aujourd'hui la catapulte est assez forte pour faire démarrer non seulement des anges ou des oiseaux, mais les grands aéroplanes modernes pesamment chargés de troupes et de munitions. Je n'ai nullement pour cela la prétention de détruire le vers régulier, qui après tout est un moyen d'expression parmi d'autres, et il n'y a aucune raison de nous appauvrir d'aucun d'eux. J'ai voulu simplement montrer qu'il y avait autre chose de possible. Mais je ne fais pas de difficulté de reconnaître que le vers régulier est celui qui répond le mieux à notre instinct de goût, d'élégance et d'économie, qu'il figurerait en bonne place dans une expo-

sition parmi les industries qui font le plus d'honneur à notre production parisienne. J'irai jusqu'à dire que dans aucune langue il n'y a mieux pour la fabrication des « véritables morceaux d'anthologie », des « petits bijoux finement ciselés », bibelots d'étagère, sujets de pendule, souvenirs de Dieppe, tabatières à musique, dessous de lampe, cartes transparentes et œufs en bois, dont notre littérature a toujours montré une abondance si réjouissante.

Tokio, 7 janvier 1925.

Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique

J'ai lu, ou relu, avec l'intérêt que vous pouvez imaginer, vos deux livres : *Poésie pure — Prière et Poésie*, qui touchent aux problèmes les plus profonds de l'âme et de l'expression. Ce sont des ouvrages vraiment socratiques qui ont pour matière moins des réponses que des questions, mais des questions si bien posées qu'il soit impossible de s'en défaire par des échappatoires. Personne n'aime à être « questionné » d'une manière aussi rigoureuse et aussi indiscrète et l'embarras irrité des gens dont vous inquiétez le préjugé s'explique aussi bien que celui des interlocuteurs du vieux persécuteur d'âmes.

Sur le fond du débat vous avez mille fois

raison et je ne comprends même pas qu'il puisse y avoir discussion. La poésie, avouerait M. de La Palisse lui-même, est l'œuvre d'une certaine « faculté poétique » qui a des rapports plus directs avec l'imagination et la sensibilité qu'avec la raison raisonnante. Cela ne veut pas dire que la raison, le goût et surtout l'esprit de mesure n'aient pas un rôle important dans la création, mais ils interviennent en seconde ligne dans une fonction d'appui et de contrôle. La poésie est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. Il faut donc que l'imagination ait eu une idée vive et forte, quoique d'abord et forcément imparfaite et confuse, de l'objet qu'elle se propose de réaliser. Il faut en plus que notre sensibilité ait été placée à l'égard de cet objet dans un état de désir, que notre activité ait été provoquée par mille touches éparses et mise en demeure pour ainsi dire de répondre à l'impression par l'expression. L'œuvre d'art est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir.

Cela dit, on peut prendre le mot d'*inspiration* dans trois sens différents.

Le premier est un sens général qui se rapprocherait assez de celui de vocation. L'aptitude à faire, à rejoindre l'imagination au désir par un ajustement de mots, est un don de la nature : « *Nascuntur poetæ* », « *S'il n'a reçu du ciel l'influence secrète...* » Vous citez, on citerait, à ce sujet, des textes innombrables. En ce sens on dit que le poète est un inspiré. En effet, c'est comme si du dehors tout à coup une haleine soufflait sur des dons latents pour en tirer lumière et efficacité, amorçait en quelque sorte notre capacité verbale. Le souffle ne servirait à rien s'il n'y avait pas de charbons pour le traduire et si ces charbons ne se trouvaient pas dans une disposition préalable.

Le second sens se rapporte à l'inspiration actuelle. Le poète a été mis en train, suivant un mode sur lequel les études du P. Jousse ont jeté une certaine lumière, par une espèce d'excitation rythmique, de répétition et de balancement verbal, de récitation mesurée, un peu à la manière des vociférateurs populaires de l'Orient. On le voit qui se frotte les mains, qui se promène de long en large, il bat la mesure, il grom-

melle quelque chose entre ses dents. Et peu à peu, sous cette impulsion régulière, entre les deux pôles de l'imagination et du désir, le flot des paroles et des idées commence à jaillir. Toutes les facultés sont à l'état suprême de vigilance et d'attention, chacune prête à fournir ce qu'elle peut et ce qu'il faut, la mémoire, l'expérience, la fantaisie, la patience, le courage intrépide et parfois héroïque, le goût, qui juge aussitôt de ce qui est contraire ou non à notre intention encore obscure, l'intelligence surtout qui regarde, évalue, demande, conseille, réprime, stimule, sépare, condamne, rassemble, répartit et répand partout l'ordre, la lumière et la proportion. Ce n'est prs l'intelligence qui fait, c'est l'intelligence qui nous regarde faire. Pour comprendre l'inspiration, que l'on regarde un orateur à la tribune, porté par l'approbation ou au contraire enflammé par l'opposition d'une assemblée. Ou bien encore un homme indigné en proie à quelque grande passion. Les mots et les idées affluent de toutes parts à sa bouche, en même temps qu'une sagesse secrète et froide sous la lave lui indique instantanément ce qui porte ou non, ce qu'il

faut dire, ou cacher, ou suggérer, dans quel ordre, dans quelle progression. Une fois revenu à son état naturel, il est étonné lui-même de son éloquence. Même dans un conseil d'administration, on écoute celui qui soutient son opinion avec conviction et avec force. On le félicite, on lui dit : « Vous avez trouvé le mot juste, le fait probant, ç'a été une véritable *inspiration.* » L'orateur est celui qui sait se mettre à volonté dans un état de transport, et le poète aussi. De l'émotion sort non pas l'obscurité, mais une lucidité supérieure.

En un mot, la poésie ne peut exister sans l'émotion ou, si l'on veut, sans un mouvement de l'âme qui règle celui des paroles. Un poème n'est pas une froide horlogerie ajustée du dehors, ou alors il n'y a plus qu'à versifier sur les échecs ou le jeu de billard. Même l'intelligence ne fonctionne pleinement que sous l'impulsion du désir.

En ce second sens du mot que je dis, on peut penser que l'inspiration se prend à cette faculté de l'âme que les scolastiques appellent le Concupiscible et l'Irascible.

De même qu'avant la voix il y a le souffle [1], avant l'expression il y a le désir de s'exprimer et cette poussée de l'âme qui se traduit chez l'homme par des mots comme elle se traduit chez l'animal par des cris ou par des chants. Mais dans ce souffle même, dans ce désir, il y a déjà de l'ordre et l'intelligence y est intéressée.

Mais il y a un troisième sens beaucoup plus subtil du mot *inspiration*, et c'est ici que l'expression *poésie pure* employée par vous reçoit toute sa justification. L'habitude est, comme on dit, une seconde nature. Cela veut dire que nous employons dans la vie ordinaire les mots non pas proprement en tant qu'ils *signifient* les objets, mais en tant qu'ils les *désignent* et en tant que pratiquement ils nous premettent de les prendre et de nous en servir. Ils nous en donnent une espèce de réduction portative et grossière, une valeur, banale comme de la monnaie. Mais le poète ne se sert pas des mots de la même manière. Il s'en sert non pas pour l'utilité, mais pour constituer de tous ces fantômes sonores que le mot met

1. Comme saint Jean-Baptiste avant le Verbe. Les notes de la gamme ont été tirées d'une hymne à saint Jean-Baptiste.

à sa disposition, un tableau à la fois intelligible et délectable. L'habitude qui substitue à la nature réelle des choses une seconde nature, c'est-à-dire une valeur purement pratique, maniable et efficace, est devenue son ennemie, une ennemie qu'il faut dérouter et endormir, comme la flûte d'Hermès jadis fit pour le cruel Argus. C'est à quoi sert la répétition des sons, l'harmonie des syllabes, la régularité des rythmes et tout le chant prosodique. Une fois que la partie de l'âme ouvrière, quotidienne et servile, est ainsi assujettie et occupée, *Anima* s'avance librement au milieu des choses pures d'un pas infiniment léger et rapide.

Light on the cœrule
Lulls of the air
Lulled on the luminous
Levels of the air

Je dis infiniment léger et rapide, car toute insistance, toute curiosité profane, toute indocilité à la main divine qui nous entraîne, en compromettant la chasteté de cette image qui se dresse non pas devant

nous, mais à notre côté, risquerait de rompre le charme, de réveiller notre farouche gardien et de faire revenir la seconde nature possessive et égoïste. J'entends par *chose pure*, la chose non pas en tant qu'elle sert à notre usage quotidien, mais en tant que dans la plénitude de son sens elle est de Dieu une image partielle, intelligible et délectable, et telle que le mot complet, le *mot* par excellence, qui est racine et clef, en donne à notre esprit la parfaite intelligence, mais associée toujours à cette phrase qui nous entraîne. Nous comprenons (dans le sens poétique du mot) en passant sur ce qui passe [1].

C'est en ce sens que la poésie rejoint la prière, parce qu'elle dégage des choses leur essence pure qui est de créatures de Dieu et de témoignage à Dieu.

Mais c'est en ce sens aussi qu'elle est infiniment inférieure à la prière parce que

1. *Et ideo in statu innocentiæ, cum imago non erat vitiata sed deiformis effecta per gratiam, sufficiebat liber creaturæ, in quo seipsum exerceret homo ad contuendum lumen divinæ sapientiæ : ut sic sapiens esset cum universas res videret in se, videret in proprio genere, videret in arte : scilicet cum res tripliciter habent esse, scilicet in materiâ vel naturâ propriâ, in intelligentiâ creatâ et in arte æternâ.*

S. Bonav, *Breviloq.*

l'homme est fait pour Dieu seul et non pas pour les choses, et que s'il est excellent d'aller à Dieu par toutes les voies, cependant la meilleure est la plus directe.

1927.

La philosophie du livre

Conférence faite à l'Exposition du Livre
de Florence (1925)

J'étais venu ici avec le dessein de vous faire une belle conférence bien ordonnée et bien régulière que j'avais préparée avec tout le soin possible, car c'est une épreuve redoutable que de parler devant un public florentin. Et puis, dès le lendemain de mon arrivée, j'ai été accueilli par une de ces journées si belles qu'elles ont l'importance d'un événement historique... Et je me suis tellement rempli les yeux, l'intelligence et le cœur de votre beau pays qu'il me faut séance tenante me débarrasser de mes impressions, comme ces naïfs voyageurs à l'hôtel qui déballent devant leurs compagnons de voyage leurs expériences de la journée, sans se soucier le moins du monde que ce soit neuf ou pas.

La première chose qui m'a rempli tout de suite par les yeux comme un liquide, c'est le bleu. Il n'y a rien d'aussi bleu que Florence [1]. Dans les autres pays, le bleu, eh bien, c'est le ciel, on n'a pas idée que l'on peut marcher dedans. Mais ici le bleu occupe tout, remplit tout. On boit du bleu, on respire du bleu, on fait une cure de bleu. On dirait que l'air immédiat est rempli, non pas d'une poudre ou d'une liqueur, ce sont des mots trop grossiers, mais d'une vertu céruléenne. On dirait que ce sont ces doigts d'azur d'une caresse infiniment délicate qui modèlent le paysage de sorte que l'ombre ici est moins une négation qu'une qualification de la lumière. C'est ce bleu que vos grands peintres ont essayé de reproduire en broyant le lapis-lazuli et le saphir. C'est lui qu'un de nos industriels, inspiré sans doute par ces boules qui ornent l'écusson des Médicis, a cru mettre à la disposition des ménagères pour conférer au linge un éclat radieux et une sorte de super-blanc. Comment imaginer, dans les plis de cet immense manteau de la Vierge

1. A ces mots, une pluie formidable se déchaîna sur le toit de verre de la salle où je faisais ma conférence.

dont on est comme enveloppé, que le rouge existe encore ? Il a fallu pour en sauver le souvenir que votre ville fasse de cette couleur oubliée la livrée de ce beau lys qui lui donne sur vos armoiries une espèce d'existence exotique et surnaturelle.

Ma seconde impression est celle de ce délicieux petit couvent de Fiesole qui m'a donné accès au cœur même de saint François et a réparé le dégât fait à cette admirable figure par tant de livres d'une sentimentalité écœurante et frelatée. On dirait qu'on descend dans un de ces nids d'hyménoptères creusés dans la terre sèche ou le trou d'un vieux tronc. Le beau petit jardin avec ses pieds-d'alouette, toutes ces fleurs aussi fraîches et spontanées que la vertu, ses roses aussi honnêtes que de la salade, on sent qu'il est plus nécessaire à la réfection des habitants du lieu que ne le seraient pour d'autres monastères le potager et l'étang. Le cloître avec ses deux colonnes et long de quatre pas, le chapitre où on tiendrait bien à huit, c'est plein un dé de miel! Comme il doit faire bon y chanter sixte et none et adorer Notre-Seigneur entre ces deux fenêtres grandes comme la main

et qui ouvrent directement sur la Lumière éternelle! Et quand on sort, quel saisissement de voir ce clocher mince, immense, démesuré, il n'en finit plus, qui monte au ciel comme une hampe de jacinthe, ou comme un de ces lys rouges précisément, qu'on appelle dans mon patelin des impériales!

Enfin la troisième impression a été celle de votre Dôme, tel qu'on le voit de San Miniato et qui se pose d'une manière tellement superbe au-dessus de votre vieille cité. En le regardant un souvenir m'est venu à l'esprit. Vous savez que, dans son *Histoire de France*, Michelet, ayant à parler de la Renaissance, fait une comparaison entre l'architecture du Moyen Age et celle du monde nouveau qui, à son idée, est symbolisée par le dôme de Saint-Pierre. Il montre l'infériorité de l'architecture gothique toujours obligée de chercher son appui au-dehors par rapport à cette puissante construction assise sur sa propre masse. Eh bien, avant-hier, en regardant l'œuvre sublime de Brunelleschi, j'ai eu tout à coup le sentiment qu'après tout ce grand architecte n'avait fait qu'appliquer

d'une manière nouvelle les éléments mêmes du gothique. De quoi est fait votre dôme? Prenez les grandes ogives de la Cathédrale ou de Sainte-Marie-Nouvelle ou de Santa-Croce, ces énormes courbes entrecoupées qui enjambent si hardiment l'espace et qui ont l'air de formidables compas. Disposez-les en cercle comme les enfants feraient de cartonnages. Puis réunissez-les toutes en les pinçant par le sommet, comme en France même ont fait nos architectes gothiques pour obtenir la voûte à quadruple nervure qu'on appelle « bonnet d'évêque ». Vous obtiendrez quelque chose qui ressemble tout à fait à l'œuvre de Brunelleschi, où la nervure n'est nullement ornement surajouté, mais un élément essentiel et organique. Cette espèce de tiare formidable ne vient nullement de la coupole orientale, mais de l'ogive. Et si l'on songe que le dôme de Saint-Pierre de Rome n'a été après tout qu'une imitation et un développement de celui de Florence, il faut conclure que l'Église Capitale de la Chrétienté n'a pas fait autre chose que de glorifier, d'introniser triomphalement l'Ogive, de lui donner un appui intérieur

et unique et de la parfaire pour l'Éternité en une couronne fermée par la Sphère et par la Croix!

Je passe maintenant à la Conférence. Attention!

Mesdames, Messieurs.

Les archives de la mémoire ressemblent à ces livres de l'Extrême-Orient qu'on lit à rebours et dont les feuillets peu à peu s'oblitèrent et se décolorent à mesure qu'on s'enfonce à travers les niveaux multipliés jusqu'au titre à jamais illisible. Ma vie à moi, si j'essaye de compulser ce volume inconsistant qu'est une existence de voyageur, ce que je trouve aux couches les plus récentes, ce sont quelques brillantes estampes japonaises, parmi d'autres un peu obscurcies par la fumée du tremblement de terre et de l'incendie. Puis, couleur d'eider et d'eau, j'arrive aux textes scandinaves. Et enfin, au-dessous des stratifications brésiliennes, je retrouve avec un battement de cœur, comme une mélodie non pas assombrie, mais purifiée par le

temps, cette longue Italie au centre de mes plus riches années, cette côte qui n'en finit pas à l'horizon de mon imagination et dont le nom au fond de mon âme est impuissant à cesser.

C'est ce nom qu'après tant de pèlerins depuis le vieil Énée je répétais avec ravissement, les Alpes franchies et le cercle du vieil hiver rompu, quand en 1915, chargé comme aujourd'hui d'une mission de conférences, je descendais vers le Lac Majeur, vers Milan, vers Florence pour la première fois dévoilée à mes yeux éblouis, vers Rome! Et l'Italie que je découvrais, c'était une Italie toute pure, toute nue, dépouillée de toute présence étrangère et frémissante aux accents d'un poète des premières invitations de la dure bataille qui devait durer trois années. Quand je quittai Rome au mois de juin, la guerre venait d'être déclarée; et quand j'y revins en octobre pour un séjour qui devait durer plusieurs mois, c'était déjà en plein le laborieux combat, l'énorme effort de tout un peuple qui de l'épaule essayait de faire craquer les Alpes! J'étais à ce moment chargé d'une mission éco-

nomique et pour la remplir j'eus bien des fois à sillonner toutes les routes de la Péninsule. Je peux donc dire que j'ai pris contact avec votre pays non pas en touriste, en amateur, en chasseur de sensations, en curieux de choses mortes et de plaisirs vides, mais en associé, en collaborateur, en expert des forces profondes et des ressources permanentes qu'une crise inouïe forçait à se déceler. Et je dois avouer que ce qui m'a intéressé le plus en Italie, non seulement comme diplomate, mais comme poète, ce ne sont pas tant les monuments d'un passé superbe, mais auxquels les circonstances ne me permettaient pas de donner une attention sans distraction et sans remords, ce sont les hommes vivants, c'était l'Italie vivante à ce sommet de sa destinée, c'était le spectacle d'un peuple qui, aux yeux d'un voyageur à qui beaucoup de comparaisons sont permises, est un des plus sains, des plus vertueux, dans le sens plein de ce mot magnifique, des plus vigoureux, et peut-être, malgré son long passé, le plus jeune et le plus riche d'avenir qu'il ait jamais connu.

Aujourd'hui le Gouvernement français,

se souvenant de ma double vocation d'économiste et d'écrivain, m'a fait le très grand honneur de me déléguer de nouveau, mais cette fois au seuil de jours plus paisibles, dans cette capitale artistique de l'Italie, pour y prendre la parole en son nom, mais surtout pour y regarder en homme du métier et, si je peux dire, avec les sentiments d'un ver à soie qui assisterait au dévidement de son propre coton, ces belles salles, ces longues vitrines où retentit dans toutes les langues du monde le bruit silencieux des livres. Et puisque déjà un long séjour en Extrême-Orient a fait de moi un contemplateur de la lettre et du signe intelligible et permanent, j'ai eu l'idée d'étudier ce soir avec vous ce que vous me permettrez d'appeler la physiologie du livre et les raisons qui expliquent à travers le temps les formes qu'a prises ce réceptacle de la pensée à son premier soutirage, ce moule où viennent se coaguler et se composer les images du Passé, les témoignages du Présent et les impulsions du Futur, cette pierre que chaque auteur, en un mouvement sans le savoir que lui impose le

Chantier, apporte au vaste monument de l'Explication humaine.

Le livre est fait de pages et la page est faite de mots. Nous allons nous amuser à considérer le mot, la page et le livre.

Ce n'est pas sur les papiers de l'Occident que le *mot*, la macule intelligible sur du blanc, arrive à sa pleine gloire, à sa signification rayonnante et stable. Il n'est qu'une portion mal apaisée de la phrase, un tronçon du chemin vers le sens, un vestige de l'idée qui passe. Il nous invite à ne pas nous arrêter nous-mêmes, à continuer jusqu'au point final le mouvement des yeux et de la pensée. Le mot chinois au contraire, cette image abstraite de la chose, cette clef de la détermination et de l'idée, reste aussi fixe devant l'œil du contemplateur que le pentacle lumineux qu'envisage le Docteur Faustus dans l'estampe de Rembrandt. Je vais illustrer ma pensée par un petit exemple. Le caractère qui veut dire *l'eau* en chinois est un gribouillis conventionnel représentant le mouvement d'un liquide. Le pinceau du scribe ajoute un point sur le côté : cela veut dire *la glace*. Il met le

point en haut : cela veut dire *toujours, l'éternité.* Ainsi ce qui était le mouvement par excellence est solidifié dans une espèce de permanence abstraite, comme la cascade que la distance nous fait paraître immobile. Il n'y a pas de caractère chinois où ce point ne soit sous-entendu. Et pour mettre un peu de variété dans cette causerie, permettez-moi de vous lire à ce sujet deux petits poèmes que j'ai écrits, l'un au Japon tout récemment, l'autre quand j'arrivais pour la première fois en Chine, il y a près de trente ans. Dans le poème japonais, j'ai voulu exprimer l'émotion que communique à la pensée, à tout notre être, à toute la nature hors de nous, un seul mot, par exemple notre nom dans la nuit, prononcé par la bouche d'une personne tendrement aimée, comme une feuille qui en tombant ébranle toute la surface d'un étang et le monde qui s'y reflète! Figurez-vous cet étang, s'il vous plaît, et, au-dessus, la nuit étoilée où la lune se promène :

Un seul grattement de l'ongle et la cloche de Nara se met à gronder et à résonner.

Un mot rond sans aucune tige comme un lotus qui s'épanouit tout seul en plein papier, un seul caractère que le doigt n'achève pas sur le sable.

Et l'âme tout entière s'émeut dans les profondeurs superposées de son intelligence.

Une seule feuille de saule sur le verre de l'étang, et le ciel tout entier avec ses étoiles et la terre et le Palais des Rois et la ville que la vie a quittée,

D'un bout à l'autre de cette étoffe de sommeil se mettent à trembler et à frémir.

La Lune au Septième Étage du Ciel est atteinte par la ride imperceptible.

Le second poème est la description d'un de ces temples confucéens qui, comme vous le savez, ne comportent aucune idole, mais seulement une exposition solennelle de ces caractères qui servent de support perpétuel à l'âme des Sages défunts :

RELIGION DU SIGNE

Que d'autres découvrent dans la rangée des caractères chinois, ou une tête de mouton, ou des mains, les jambes d'un homme, le soleil qui se lève derrière un arbre.

J'y poursuis pour ma part un lacs plus inextricable.

Toute écriture commence par le trait ou ligne, qui,

uni dans sa continuité, est le signe pur de l'individu. Ou donc la ligne est horizontale, comme toute chose qui dans le seul parallélisme à son principe trouve une raison d'être suffisante ; ou verticale comme l'arbre et l'homme, elle indique l'acte et pose l'affirmation ; ou, oblique, elle marque le mouvement et le sens.

La lettre romaine a eu pour principe la ligne verticale ; le caractère chinois paraît avoir l'horizontale comme trait essentiel. La lettre d'un impérieux jambage affirme que la chose est telle ; le caractère est la chose tout entière qu'il signifie.

L'une et l'autre sont également des signes ; qu'on prenne, par exemple, les chiffres, l'une et l'autre en sont également les images abstraites. Mais la lettre est par essence analytique, tout mot qu'elle constitue est une énonciation successive d'affirmations que l'œil et la voix épellent ; à l'unité elle ajoute sur une même ligne l'unité, et le vocable précaire dans une continuelle variation se fait et se modifie. Le signe chinois développe, pour ainsi dire, le chiffre ; et, l'appliquant à la série des êtres, il en différencie indéfiniment le caractère. Le mot existe par la succession des lettres, le caractère par la proportion des traits. Et ne peut-on rêver que dans celui-ci la ligne horizontale indique, par exemple, l'espèce ; la verticale, l'individu ; les obliques dans leurs mouvements divers, l'ensemble des propriétés et des énergies qui donnent au tout son sens; le point, suspendu dans le blanc, quelque rapport qu'il ne convient que de sous-entendre ? On peut donc voir dans le caractère chinois un être schématique, une personne scripturale, ayant, comme un être qui vit, sa nature

et ses modalités, son action propre et sa vertu intime, sa structure et sa physionomie.

Par là s'explique cette piété des Chinois à l'écriture; on incinère avec respect le plus humble papier que marque le mystérieux vestige. Le signe est un être, et, de ce fait qu'il est général, il devient sacré. La représentation de l'idée en est ici, en quelque sorte, l'idole. Telle est la base de cette religion scripturale qui est particulière à la Chine. Hier j'ai visité un temple confucianiste.

Il se trouve dans un quartier solitaire où tout sent la désertion et la chute. Dans le silence et les solennelles ardeurs du soleil de trois heures, nous suivons la rue sinueuse. Notre entrée ne sera point par la grande porte dont les vantaux ont pourri dans leur fermeture : que la haute stèle marquée de l'officielle inscription bilingue garde le seuil âgé! Une femme courte, râblée comme un cochon, nous ouvre des passages latéraux et d'un pied qui sonne nous pénétrons dans l'enclos désert.

Par les proportions de sa cour et des péristyles qui l'encadrent, par les larges entrecolonnements et les lignes horizontales de sa façade, par la répétition de ses deux énormes toits, qui d'un mouvement en relèvent ensemble leur noire et puissante volute, par la disposition symétrique des deux petits pavillons qui le précèdent et qui au sévère ensemble ajoutent l'agrément grotesque de leurs chapeaux octogones, l'édifice, appliquant les seules lois essentielles de l'architecture, a l'aspect savant de l'évidence, la beauté, pour tout dire, classique, due à une observation exquise de la règle.

Le temple se compose de deux parties. Je suppose que les allées hypœtrales avec la rangée des tablettes,

chacune précédée de l'étroit et long autel de pierre, qui en occupent la paroi, offrent à une révérence rapide la série extérieure des préceptes. Mais levant le pied pour franchir le seuil barré au pas, nous pénétrons dans l'ombre du sanctuaire.

La salle vaste et haute a l'air, comme du fait d'une présence occulte, plus vide, et le silence, avec le voile de l'obscurité, l'occupe. Point d'ornements, point de statues, De chaque côté de la salle, nous distinguons, entre leurs rideaux, de grandes inscriptions, et, au-devant, des autels. Mais, au milieu du temple, précédée de cinq monumentales pièces de pierre, trois vases et deux chandeliers, sous un édifice d'or, baldaquin ou tabernacle, qui l'encadre de ses ouvertures successives, sur une stèle verticale sont inscrits quatre caractères.

L'écriture a ceci de mystérieux qu'elle parle. Nul moment n'en marque la durée, ici nulle position, le commencement du signe sans âge; il n'est bouche qui le profère. Il existe, et l'assistance face à face considère le nom lisible.

Énonciation avec profondeur dans le reculement des ors assombris du baldaquin, le signe entre les deux colonnes que revêt l'enroulement mystique du dragon, signifie son propre silence. L'immense salle rouge imite la couleur de l'obscurité, et ses piliers sont revêtus d'une laque écarlate. Seuls, au milieu du temple, devant le sacré mot, deux fûts de granit blanc semblent des témoins, et la nudité même, religieuse et abstraite, du lieu.

Mais j'ai tort de dire que la science et l'art du Mot sont réservés à l'Extrême-

Orient. Je devrais me rappeler que l'inscription lapidaire a toujours été et reste encore aujourd'hui une spécialité de l'Italie, héritière à cet égard des plus vieilles traditions de l'Humanité. Aussi imposantes que ces formules rédemptrices tracées par le ciseau des pèlerins bouddhistes sur le flanc des acropoles thibétaines, votre pays est plein de ces grandes pages où vos Papes, vos Princes et vos Républiques ont superposé à l'architecture un monument scriptural. Le latin ancien et moderne a toujours été fait pour être écrit sur de la pierre.

Mais déjà l'inscription n'est plus le mot pur et simple, le vocable unique hors du temps par lui-même proféré. Déjà il s'agit de ce que j'appelle la *page*, une architecture de lignes contenue et déterminée par un cadre. De cette architecture les feuilles de titre de vos beaux in-folio italiens du XVIe et du XVIIe siècle, avec leur parfaite composition de caractères, j'allais dire d'ordres différents, l'entrecroisement éclatant et pur des noirs et des carmins, le tout délicatement timbré du délicieux cul-de-lampe à l'eau-forte,

nous offrent des modèles achevés. Ces édifices typographiques sont aussi beaux que les façades de Palladio et de Borromini. Mais le texte lui-même dans les vieux documents, cette procession des grandes capitales romaines dont chacune ressemble à une statue, à un élément d'aqueduc ou de colonnade, s'ordonne en frise sur des parois aussi majestueuses. Je songe aux vieux évangéliaires carlovingiens, à ces onciales d'or tracées comme une mosaïque sur la pourpre des diplômes byzantins. Aujourd'hui même du fait de la presse et de la publicité, cet art du titre, de ce qu'on pourrait appeler le tableau typographique, montre une espèce de renaissance. Stéphane Mallarmé admirait beaucoup la disposition de certaines affiches, de la première page des journaux, avant que les images photographiques ne soient venues la gâter. Il y a puisé l'idée d'un de ses plus curieux poèmes dont je vous parlerai tout à l'heure : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.*

Cependant sur la pente des siècles le mouvement de l'esprit accélère, le flux

de la matière pensée grossit, les lignes se resserrent, l'écriture s'arrondit et se raccourcit. Bientôt cette nappe humide et frissonnante sur la page sortie du bec exigu de la plume, l'imprimerie vient la saisir et la clicher, en constituer la matrice unique d'exemplaires innombrables. Voici, soustraite désormais aux fantaisies et aux défaillances du calame, l'écriture humaine en quelque sorte stylisée, simplifiée comme un organe mécanique, comme la bande trouée des boîtes à musique, le texte confirmé dans sa valeur impersonnelle, définitive, générale et abstraite.

Cette écriture, depuis que le Livre est venu remplacer le rouleau qui jadis entre les mains du lecteur se développait comme un fleuve, s'ordonne en lignes, en horizons superposés, en masses carrées qui viennent successivement se présenter au regard dans le portique du papier, en pages. La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou *marge*. Ce rapport n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un

bruit et une parole, laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi la *page* est son domaine propre, comme le livre est plutôt celui de la prose.

Le *blanc* n'est pas en effet seulement pour le poème une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration. Le vers est une ligne qui s'arrête, non parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée. Entre un ensemble de vers et la page qui le contient, le plateau où il nous est présenté, comme ces jardinières japonaises qui renferment tout un paysage en miniature, il y a un rapport en quelque sorte musical. Chaque page se présente à nous comme les terrasses

successives d'un grand jardin ; l'œil qui les avale d'un seul trait l'une après l'autre saisit comme des repères instantanés ce mot à demi dressé derrière son *initiale*, ce complexe syllabique, comme une âcre fleur ou un if. L'amateur qui tourne l'une après l'autre les pages d'un épais vélin où se déploient par exemple, où se succèdent comme des chars débordants de richesses et de trophées, les strophes du *Comus* et les octaves du Tasse ou de l'Arioste, n'a pas besoin de lire pour absorber le poème. Il ne lit pas, il se promène comme dans un parterre, il préfère ne pas s'occuper de chaque détail mais dominer l'ensemble. De même que trois mots çà et là avec le train et l'accent des causeurs suffisent à l'auditeur pour jouir d'une conversation, de même au milieu de ces grandes pelouses qui travaillent parfois toute la page de leur typographie vorace, l'œil jouit délicieusement et par une attaque en quelque sorte latérale d'un adjectif qui se décharge tout à coup dans le neutre avec la violence d'une note grenat ou feu. Chaque poème au fond est isolé et devrait se présenter

sous une forme qui lui soit particulièrement appropriée. C'est pourquoi les recueils de poésies ont toujours quelque chose de pénible et de disparate, à moins que, comme c'est le cas pour *Les Fleurs du Mal*, l'atmosphère ne soit tellement unique que la division des morceaux paraisse seulement le nécessaire effet de l'étagement des plans commandé par la perspective.

C'est cette importance de la page, c'est cette idée du rapport nécessaire entre le contenu poétique et son contenant matériel, entre ce plein et ce vide, qui avait inspiré à Stéphane Mallarmé l'idée de sa dernière œuvre, de ce grand poème typographique dont je vous parlais tout à l'heure : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.* Mallarmé avait cette idée que dans un poème toutes les parties n'ont pas la même importance, ne sont pas proférées avec la même intensité. Il y a des affirmations qui doivent être en quelque sorte vociférées, qui sont faites pour se carrer sur le papier en lettres énormes, qu'elles tolèrent ou non au-dessous d'elles en lignes plus ou moins nettes ou disjointes, modestes ou hardies, la présence d'une

glose. Il y a au contraire des mots secrets et tout petits, des parties naturellement occultes qui se cachent parmi les feuillets qu'il faut écarter avec la main ou même au plus épais de ce portefeuille que le couteau seul saura ouvrir au jour. Et je me souviens, tout en haut d'une grande page blanche, de ce seul mot *plume* en caractères italiques, comme un flocon de neige ou comme l'unique duvet qui reste d'une colombe disparue. Dans l'esprit de Mallarmé ce travail n'était que le premier essai d'un grand poème, où, à la manière des anciens philosophes de la Grèce, il aurait voulu renfermer l'explication du monde, et dont la page qu'on tourne aurait été non seulement le récipient inerte, mais l'instrument lui-même comme le violon l'est de la musique.

Mais le livre n'est pas seulement un instrument, le plus spirituel de tous, entre les mains d'un virtuose. Il est surtout un instrument de connaissance, une boîte ou plutôt une espèce de brique comprimée, rappelant encore par sa forme les matériaux chaldéens, où l'Humanité conserve une portion de ses Archives. C'est

sur cette surface toute prête que vient se déposer le sédiment du passé, le résidu de faits entremêlés et de figures plates que l'Histoire en s'écoulant laisse derrière elle. Une grande bibliothèque me rappelle toujours les stratifications d'une mine de charbon, pleine de fossiles, d'empreintes et de conjectures. C'est là aussi que la Science moderne, héritière des magiciens et des alchimistes, a ténébreusement consigné les secrets dont la possession donne la domination de la nature. C'est l'herbier des sentiments et des passions, le bocal où l'on conserve des échantillons desséchés de toutes les sociétés humaines. Enfin, c'est le laboratoire de l'imagination, l'écran docile à tous les rayons de la lanterne magique, où l'esprit, insatisfait des agglomérats en quelque sorte bruts d'êtres et d'événements que la réalité quotidienne nous fournit, essaye d'introduire un ordre fictif, d'établir des rapports harmonieux et intelligibles, enfin de donner leur plein développement à des sentiments dont la vie autour de nous ne nous montre dans son champ rétréci que des expressions incomplètes ou déformées. L'histoire, la

science, la morale, la fiction, voilà le domaine de la prose. Voilà le contenu à quoi ne suffit plus la capacité d'une simple page. Il y faut le livre entier, le recueil, et non plus une simple feuille comme un estampage, mais le vase creux capable de prélever et de conserver une portion de la réalité ou plutôt de cette sève spirituelle dont elle est faite.

Il est curieux, en partant du moment où l'imprimerie fut découverte, de suivre à travers les âges l'évolution du Livre. Nous avons d'abord les in-folio massifs aux vastes pages couvertes de lignes serrées, témoins de ces époques naïves où les philosophes et les savants se figuraient qu'ils bâtissaient pour tous les temps des monuments indestructibles. Le papier n'était jamais assez solide qui recevait cette pensée éternelle, le rempart du cuir et du bois assez épais. C'était fait pour la profonde paix du Scriptorium et de ces vastes journées où l'œil pieux de l'étudiant ne se lassait pas de cheminer au long de ces textes définitifs. Puis le Livre s'allège, se dose, se civilise. Mais il demeure toujours le capi-

tal de savoir solide, aux armes de la maison, soigneusement rangé sur des rayons comme le linge dans les armoires, comme les bouteilles dans la cave, comme les orangers dans la serre. Enfin, à partir du XIXe siècle, le Livre perd de plus en plus son caractère d'immeuble, faisant portion de la dot et de l'héritage. D'une part il a un propriétaire qui se déplace souvent et qui est petitement logé, d'autre part il cesse d'être un luxe, il devient un besoin, un besoin ressenti par tous. Enfin les lecteurs qui sont devenus un peuple immense s'aperçoivent que la science varie, que la mode change, que leurs propres goûts et leur appétit d'information constamment plus exigeants et plus subtils ont besoin d'être repus ou amusés par des aliments toujours nouveaux. Le Livre perd son armure qui le garantissait contre l'atteinte du temps, il assume un caractère provisoire, ce n'est plus, sous une couverture fragile et pimpante, qu'un amas de feuilles grossières d'un papier quelconque et de fil blanc cousues.

Aujourd'hui l'écrivain a devant lui un

public qu'on pourrait comparer à ces trémies juxtaposées agitées d'un mouvement perpétuel qui classent les matières qu'on leur jette suivant leur indice de gravité. Tout d'abord il y a le *Journal Quotidien*, appareil d'un grand intérêt et qui mériterait à lui seul une longue étude, qui soumet la matière pensée à une première élaboration. Au-dessous vient la *Revue* illustrée ou non, générale ou technique, hebdomadaire, mensuelle, annuelle, tout l'immense répertoire de la documentation périodique. Plus bas apparaît le *Livre* proprement dit, et tout d'abord le livre qui se distingue à peine de la revue, fait pour être pris, repris, jeté, froissé, déchiré, la chose qu'on achète au buffet de la gare en même temps qu'une boîte de chocolats. Plus bas encore vient le livre qui est un instrument de travail, le document de référence permanent, le moniteur scientifique, technique, juridique, serré dans son uniforme utilitaire, comme un comptable dans sa redingote et un ouvrier dans son *bleu*. Le mouvement et les progrès de la Science ne lui font pas des jours très longs.

Enfin, et depuis la Guerre, est apparue en France une chose nouvelle, le *Livre de Luxe*. L'incessante trépidation de la toile sans fin qui, dans un mouvement de va-et-vient, soupèse, sasse et ressasse la matière littéraire, a discerné dans le tas sans cesse accru des *Nova et Vetera* quelques fabrications de la pensée qui lui paraissent dignes d'un regard plus long et d'être promues à la dignité de bibelots, d'orner mais avec un charme plus subtil un intérieur à la manière de vases et d'étoffes. Maints éditeurs, pareils à d'adroits couturiers, se chargent d'habiller le livre de manière à séduire des acheteurs dont l'œil est plus accessible que l'intelligence et qui sont heureux que la jouissance les dispense d'une véritable possession. Quoi qu'il en soit, à l'abri de ces deux puissants instincts, le goût de la rareté et celui de la collection, les livres, un instant menacés, ont trouvé aujourd'hui un asile, sûr non seulement contre la pourriture et le ver, mais même contre leur plus subtil ennemi, le lecteur. Ils pourront désormais, à la manière des laques d'or dans l'obscurité, de la boîte et

du foulard de soie ou du vin dans la bouteille, acquérir sur les rayons du bibliophile cette lente maturité dont le travail intrinsèque et secret ne sera, soyons-en sûrs, altéré par aucun regard et ne se décèle que par une profonde et délicieuse émanation.

J'ai fini, et ce n'est pas sans regret que je suis obligé de laisser de côté certains aspects de mon sujet qui mériteraient un regard plus attentif. La question de l'illustration par exemple, soit qu'on l'envisage à la manière d'un signet, d'un repère dans le désert du texte et aussi d'un repos et d'un rafraîchissement pour le pauvre pèlerin, soit que par une insensible prolifération ce soit la lettre typographique elle-même qui se mette à nous faire la grimace avec tous ces petits bonshommes, soit qu'elle s'entrouvre naturellement, pour laisser place parmi ses descriptions abstraites comme par un trou percé dans la partie d'une chambre noire à la réalité extérieure et qu'elle permette à l'imagination l'aide de l'œil. L'union du dessin et de la typographie comporte bien des combinaisons, je ne sais si aucune d'elles a jamais été complètement satisfaisante.

La catastrophe d'Igitur

On enseignait communément au siècle dernier que, l'œuvre étant le produit de l'artiste, c'est presque assez de connaître l'un pour comprendre l'autre. Un peu de réflexion aurait suffi cependant pour saisir ce que cette idée a d'incomplet. L'huître n'explique pas la perle et la mentalité de l'ouvrier n'a rien à voir avec le brocart qu'il tisse. En fait on dirait que de temps en temps, dans l'histoire de l'Humanité, une idée est introduite, un thème peu à peu essaye de se constituer, qui au cours des années ou des siècles recrute de tous les côtés les hommes ou les instruments l'un après l'autre capables de lui donner sa pleine sonorité et d'épuiser son expres-

sion. Un de ces thèmes a apparu avec Hamlet (et l'on en découvrirait peut-être la première vague exhalation dans le grand Euripide), qui devait attendre deux siècles avant de trouver une atmosphère propre à son développement. Je l'appellerai la sympathie avec la Nuit, la complaisance au malheur, l'amère communion entre les ténèbres et cette infortune d'être un homme. Il s'est trouvé au XIXe siècle une lignée parfaitement déterminée de trois poètes, dont la grande nuit métaphysique, qui est non pas le néant mais le silence de la lumière (Dante), était pour ainsi dire le climat spirituel, elle formait la condition même de leur parole et de leur œuvre, le fond nécessaire à leur apparition. Et, fait curieux, ces trois hommes de la nuit ont été éminemment des lucides, des intelligences subtiles et déliées, et, parmi les ouvriers du mot et de la fiction, ceux qui ont le mieux parlé de leur art et qui en ont déterminé avec le plus de profondeur les ressorts et les moyens. Il n'y a pas là simplement une rencontre fortuite. On dirait que l'état habituel de désespoir qui formait le fond

de l'âme de ces pénalisés leur donne la clairvoyance de ceux-là qui ont touché les réalités dernières et qui, fût-ce sur un lit de mort ou derrière les barreaux d'une prison, ont été admis aux conseils de la nécessité. Chez eux, l'illusion une fois pour toutes paralysée en même temps que l'espérance, l'intelligence seule dans une spéculation désintéressée conservait une ressource d'évasion. Il fallait cet impénétrable tain derrière le cristal du regard pour que l'image se formât dans sa pureté.

Tout de suite on a compris que je voulais parler de Poe et de Baudelaire, tous les deux victimes des noirs démons. J'aurais hésité à ajouter à leurs noms celui de Mallarmé, si la publication récente d'un document capital, *Igitur* [1], n'était venue jeter un jour nouveau (le jour ici, c'est l'ombre qui accuse et qui modèle) sur le passé et sur la pensée de

1. Il est bien significatif que Mallarmé ait choisi comme pseudonyme un adverbe. L'adverbe et la conjonction, ces figures du discours (comme on dit une figure de ballet), qui donnent à la phrase son attitude et son articulation, jouent un grand rôle dans l'expression de ce génie si curieusement syntactique. *Igitur*, c'est cet index levé accompagné d'un coup de jarret dont notre maître accentuait certains essors de sa conversation.

notre vieux maître et nous livrer en quelque sorte la matrice d'où tout son art est sorti. Je pourrais aussi comparer *Igitur* au talon qui reste d'un livre de chèques, quand toutes les feuilles, dûment enrichies de chiffres et de noms, ont été portées à la banque. Tous les thèmes, toutes les idées, toutes les images, tous les accessoires, que nous retrouvons poussés avec détail et travaillés de dehors dans l'Album de Prose et de Vers, les voici à l'état d'idées et de croquis l'un sur l'autre repris et répétés dans le carnet d'esquisses, encore engagé avec l'âme. La lampe, la glace, la console, les rideaux, l'horloge, la bibliothèque, les dés, sans oublier, dans sa vacuité transparente, « cette goutte de Néant qui manquait à la mer », le fameux flacon ou ptyx [1]. Tout le mobilier étoffé et étouffant de l'ère victorienne (aussi la suspension à gaz avec son petit sifflement si bien décrite et recommandée dans l'un des numéros de la *Dernière Mode*), où un nouveau rêveur, le cigare aux doigts,

1. Se rappeler dans les *chambres d'amis* d'autrefois la nécessaire carafe avec un sucrier sur un plateau de verre. Nulle hospitalité qui ne comprît cet élixir.

vient de succéder à celui du Corbeau. Au dehors il n'y a que la nuit sans espérance. Ce n'est même pas la peine de soulever les rideaux et de regarder par la fenêtre. Mais, comme le commandant du navire dans son blockhaus tout garni d'organes de renseignements et de direction, le suprême Hamlet au sommet de sa tour, succédant à deux générations d'engloutis, tandis que l'inexorable nuit au dehors fait de lui pour toujours un *homme d'intérieur*, s'aperçoit qu'il n'est entouré que d'objets dont la fonction est de *signifier* qu'il est enfermé dans une prison de signes. Une école pour l'attention, une classe pour les interprètes, nous y avons tous passé à notre tour. Hamlet, professeur d'anglais. Un homme dont le gagne-pain était précisément d'interpréter, de traduire et d'expliquer. (Et aussi un Parisien ironique et rusé à la Degas, habitué à comprendre et à se faire comprendre à demi-mot.)

Un professeur d'attention.

Le poème ou plutôt le drame d'*Igitur* [1]

1. Il faut y ajouter, pour cette période capitale de la vie de Mallarmé, quelques lettres dont l'une surtout, à Catulle Mendès, est d'un puissant intérêt.

(car c'est un drame, le plus beau, le plus émouvant, que le XIXe siècle ait produit, et, quoi qu'en ait pensé l'auteur, *il est fait*, avec ce monologue cinq fois répété et ce court dénouement comme un pied qui tout à coup trébuche), établit une liaison qui jusqu'à ce jour nous échappait entre les deux parties de la vie de notre maître, l'une, en l'exil provincial, mystique et douloureuse, l'autre à Paris didactique et somme toute souriante. Et il est remarquable que la carrière de ce prince de la moderne Elseneur ne se soit achevée que quand il eut repris et développé le geste suprême d'Igitur, ce coup de dés jeté[1] dans la nuit, et en somme un peu pareil au pari de Pascal, cette magnificence du grand seigneur qui jette sa bourse, cette abdication du mage qui n'attend plus rien de la science et de l'art (en un mot du chiffre), cette connaissance que le contingent n'arrivera jamais à faire de l'absolu et à réaliser autre chose qu'une combinaison précaire et dès lors frivole. Au moment où dans

1. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poème.

l'œuvre de Mallarmé, avant cet éclat final, la prose succède au vers et où avec l'émotion religieuse la sève poétique s'est réfugiée dans d'autres canaux, — car après *Hérodiade* il faut bien convenir qu'il n'y a plus que des bibelots poussiéreux [1], — le reclus du cabinet des Signes que j'ai essayé de décrire tout à l'heure a fait une découverte qui va lui permettre de rentrer dans la vie, découverte immense et qui d'ailleurs restera stérile entre ses mains, comme le téléphone, la photographie et le kinétoscope, qui n'ont d'abord été que des joujoux. Jusqu'à Mallarmé, pendant tout un siècle depuis Balzac, la littérature avait vécu d'inventaires et de descriptions : Flaubert, Zola, Loti, Huysmans. Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire?*

Question qui pour lui d'ailleurs com-

1. *Le silence déjà funèbre d'une moire*
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier...

portait non pas une réponse, non pas une explication, mais une authentification par le moyen de cette abréviation incantatoire qu'est le Vers, comme le savant dit qu'il a expliqué un phénomène quand il en a fourni un dessin schématique. Le Vers pour Mallarmé était le moyen par excellence de faire passer la réalité du domaine sensible à celui de l'intelligible, du domaine du fait à celui de la définition, du temps à l'éternité, du hasard à la nécessité, en l'enfermant dans une combinaison numérique infrangible ; à l'image qui se fait dans nos yeux de substituer cette création que nous faisons avec notre souffle, d'imiter la chose en la faisant [1]. A ce point de vue il se rattache à notre plus pure tradition classique et française et l'on peut même dire qu'il en est le couronnement.

Telle est la théorie. Mallarmé a toujours tenu que l' « explication » du monde, soit par le Vers, soit, autant que j'ai pu le

1. Le physicien Lord Kelvin disait qu'il ne comprenait réellement un phénomène que quand il en avait construit au moyen d'un appareil une représentation mécanique.

comprendre au cours de nos rares conversations, par une sorte d'énonciation scénique ou de programme auquel la musique et la danse auraient servi de commentaire, soit par le livre et cette espèce d'équation typographique qu'il a réalisée dans le *Coup de dés*, était une chose possible. Mais au-devant de cette possibilité, il n'y eut plus désormais à sa place qu'une ballerine de l'Opéra avec son écharpe de gaze, elle-même impersonnellement gaze, élusion et sourire. Et en effet si ce monde autour de nous tel quel est la seule réalité, si l'explication que nous pouvons en trouver n'est qu'une mimique et non pas une clef, à quoi bon se fatiguer à sortir de nos ressources poétiques un double vain? Le Poète sait déjà l'essentiel. En face de toute cette matérialité qui l'écrase, le voici, comme dans la parabole du Roseau pensant de Pascal, armé de son regard ironique et lucide. Il sait que tout cela n'existe pas par soi-même et que le fait à son égard ne saurait remplacer le droit. Sous la copieuse machine des apparences il y a en réalité vacance, absence. Il a planté au flanc du monstre un regard

pur. L'aventure d'Igitur est achevée[1]. Il a passé de la nuit au vide et du noir au blanc, comme jadis son œil de la fenêtre voilée d'obscur velours se reportait au blême lac entre ses rivages d'or de la glace. Et sans doute que le meilleur moyen d'exprimer l'absence, c'est encore l'abstention.

Soit! Mais l'aventure d'Igitur est terminée et avec la sienne celle de tout le XIXe siècle. Nous sommes sortis de ce fatal engourdissement, de cette attitude écrasée de l'esprit devant la matière, de cette fascination de la quantité. Nous savons que nous sommes faits pour dominer le monde et non pas le monde pour nous dominer. Le soleil est revenu au ciel, nous avons arraché les rideaux et nous avons envoyé par la fenêtre l'ameublement capitonné, les bibelots de bazar et le « pallide buste de Pallas ». Nous savons que le monde est en effet un texte et qu'il nous parle, humblement et joyeusement, de sa propre absence, mais aussi de la présence éternelle de quelqu'un d'autre, à savoir son Créateur. Non

1. De même quelques années auparavant celle de Wagner. La « Götterdämmerung », c'est la catastrophe de l'Imagination, après quoi sur le Rhin débordé commencent à flotter les premières lueurs de la Rédemption. *Morgenroth! Morgenroth!*

pas seulement l'écriture, mais le scripteur, non pas seulement la lettre morte, mais l'esprit vivant, et non pas un grimoire magique, mais le Verbe en qui toutes choses ont été proférées. Dieu! Nous savons par l'*Écriture* — l'Écriture par excellence, celle-là! la Sainte Écriture — que *nous sommes un certain commencement de la créature*, que *nous voyons toutes choses en énigme et comme dans un miroir* (le miroir d'Igitur précisément), *que le monde est un livre écrit au dedans et au dehors* (ce livre dont Igitur cherchait à établir un fac-similé), et *que les choses visibles sont faites pour nous amener à la connaissance des choses invisibles.* Avec quelle attention ne devons-nous donc pas, non seulement les regarder, mais les étudier et les questionner, et comme il faut remercier la philosophie et la science d'avoir mis pour cela à notre disposition tant d'instruments admirables! Rien ne nous empêche plus de continuer, avec des moyens multipliés à l'infini, une main sur le Livre des Livres et l'autre sur l'Univers, la grande enquête symbolique qui fut pendant douze siècles l'occupation des Pères de la Foi et de l'Art.

Introduction
à un poème sur Dante[1]

I

Dante est l'un de ces cinq poètes qui me paraissent mériter le titre d'*impériaux* ou de *catholiques* et dont l'œuvre réunit les trois marques suivantes :

Premièrement l'*inspiration*. Il n'y a pas de poète, en effet, qui ne doive *inspirer* avant de *respirer*, qui ne reçoive d'ailleurs ce souffle mystérieux que les Anciens appelaient la Muse et qu'il n'est pas téméraire d'assimiler à l'un des *charismes* théo-

1. Cette introduction est le développement d'une allocution que j'ai prononcée le 17 mai 1921 à l'invitation du Comité Catholique de Dante, présidé par M. Henry Cochin, précédant la lecture d'une *Ode jubilaire pour célébrer le Six-Centième anniversaire de la mort de Dante.*

logiques, ce que l'on désigne dans les manuels sous le nom de *gratia gratis data*. Cette inspiration n'est pas sans analogie avec l'esprit prophétique, que les Livres Saints ont bien soin de distinguer de la sainteté. C'est ainsi que nous voyons Caïphe, Balaam, et l'âne de Balaam lui-même, résonner sous le souffle qui les anime un instant. L'inspiration poétique se distingue par les dons d'*image* et de *nombre*. Par l'*image*, le poète est comme un homme qui est monté en un lieu plus élevé et qui voit autour de lui un horizon plus vaste où s'établissent entre les choses des rapports nouveaux, rapports qui ne sont pas déterminés par la logique ou la loi de causalité, mais par une association harmonique ou complémentaire en vue d'un *sens*. Par le *nombre*, le langage est débarrassé de la circonstance et du hasard, le sens parvient à l'intelligence par l'oreille avec une plénitude délicieuse qui satisfait à la fois l'âme et le corps.

L'inspiration à elle seule ne suffirait pas à faire un de ces grands poètes que j'ai dits. Il faut qu'à l'œuvre de la grâce répondent, de la part du sujet, non seulement la par-

faite bonne volonté, la simplicité et la bonne foi, mais aussi des forces naturelles exceptionnelles, contrôlées et administrées par une intelligence à la fois hardie, prudente et subtile et par une expérience consommée. C'est pourquoi, avec d'admirables dons, Victor Hugo, par exemple, ou Sénèque le Tragique, qui sont des poètes de génie, ne sont pas de grands poètes, et doivent même être placés au-dessous de certains écrivains de talent qui ont répondu avec fidélité à leur vocation.

Et ceci nous dispense d'insister longuement sur la seconde marque qui est le don à un degré suprême d'*intelligence* et de critique ou de goût. Par l'intelligence, le poète, qui ne reçoit le plus souvent de l'inspiration qu'une vision incomplète, qu'un appel ou mot énigmatique et informe, devient capable, par une recherche diligente et audacieuse, par une sévère interrogation de ses matériaux, par l'abnégation de toute idée préconçue devant le but, de constituer un spectacle fermé, un certain monde intérieur à lui-même dont toutes les parties sont gouvernées par des rapports organiques et par des proportions indis-

solubles. Par la critique ou goût intime, le poète sait immédiatement les choses qui conviennent ou non à la fin qu'il poursuit. La critique est pour ainsi dire le côté négatif de la création. C'est ainsi que dans une statue on peut considérer soit la statue elle-même, soit les éclats que le ciseau a fait sauter.

Enfin la troisième marque est la *catholicité*. Je veux dire que ces poètes précellents ont reçu de Dieu des choses si vastes à exprimer que le monde entier leur est nécessaire pour suffire à leur œuvre. Leur création est une image et une vue de la création tout entière dont leurs frères inférieurs ne donnent que des aspects particuliers. C'est par le défaut de cette catholicité, en même temps que d'une certaine énergie essentielle, que notre Racine doit céder le pas à un Shakespeare auquel il est cependant si supérieur par certains côtés.

Si je veux résumer tout ce qui précède, je dirai que le génie poétique suprême, tel qu'il s'est manifesté chez Dante et les quatre autres, est une certaine *Grâce d'attention*.

II

L'objet de la poésie, ce n'est donc pas, comme on le dit souvent, les rêves, les illusions ou les idées. C'est cette sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre de laquelle nous sommes placés. C'est l'univers des choses invisibles. C'est tout cela qui nous regarde et que nous regardons. Tout cela est l'œuvre de Dieu, qui fait la matière inépuisable des récits et des chants du plus grand poète comme du plus pauvre petit oiseau. Et de même que la *philosophia perennis* n'invente pas, à la manière des grands romans fabriqués par les Spinoza ou les Leibniz, des êtres abstraits que nul n'avait vus avant leurs auteurs, mais qu'elle se contente des termes fournis par la réalité, qu'elle reprend le rudiment des écoliers et tire de la définition du substantif, de l'adjectif et du verbe, la nomination de toutes les choses qui nous entourent, de même il y a une *poësis perennis* qui n'invente pas ses thèmes, mais

qui reprend éternellement ceux que la Création lui fournit, à la manière de notre liturgie, dont on ne se lasse pas plus que du spectacle des saisons. Le but de la poésie n'est pas, comme dit Baudelaire, de plonger « au fond de l'Infini pour trouver du nouveau », mais au fond du défini pour y trouver de l'inépuisable. C'est cette poésie qui est celle de Dante.

Considérons par contraste quelques-uns de ces thèmes que la poésie du Dix-Neuvième Siècle a cru découvrir et dont l'inspiration a rempli maints tomes déjà poudreux. Nous trouvons qu'ils ne *composent* pas, qu'ils ne s'arrangent pas avec l'ensemble de la réalité. Ils ressemblent à ce point de vue aux hérésies. Et comme les livres ne détruisent pas la réalité, c'est eux qui sont détruits. Prenons, par exemple, le thème de la révolte et du blasphème qui de Byron à Leconte de Lisle a fourni à tant d'éloquentes déclamations. Ces injures lancées dans le vide ont quelque chose de puéril et ne nous font vraiment aucun bien. Elles font de nous des espèces de proscrits à l'intérieur, des retranchés de cette grande paix dont il nous a plu de nous

exclure nous-mêmes, mais sur laquelle le soleil ne cessera pas à cause de notre bouderie de se lever et de se coucher.

Encore : De nombreux poètes ont déclamé sur l'insensibilité de la nature qui ne se soucie ni de nos joies, ni de nos peines. Peut-on imaginer un grief aussi grotesque ? S'attend-on vraiment à ce que nos joies fassent reverdir les potagers et à ce que nos larmes influent sur la dépression barométrique ? Comme l'a dit profondément Chesterton, la nature n'est pas notre mère, c'est notre sœur.

La vérité seule réunit et tout ce qui n'est pas avec elle dissipe.

Prenons un autre thème, celui de l'*Univers sans Dieu*. Il satisfait un instant notre indépendance de mauvais garçons, mais quelle déchéance en fin de compte, à la place d'un temple bien ordonné, que ces décombres, ce chaos incompréhensible au milieu duquel des artistes prétentieux ne cessent de déménager leur chevalet et leur boîte à couleurs ! — Le thème de *l'Humanité*. Quelle idole sans substance !

Un des lieux communs les plus absurdes et les plus odieux de cette poésie de paco-

tille est celui de l'immortalité promise non pas à notre âme (les grands vulgarisateurs du XIXe siècle ont affirmé que nous n'en avions pas), mais aux éléments purement matériels dont nous sommes composés. Écoute, excellent lecteur! C'est vrai que ce que tu considères à tort comme ta personne va périr, mais ta chair revivra éternellement dans les roses, ton haleine dans le souffle du vent, tes yeux dans le feu des lucioles, etc. C'est comme si l'on disait : « Voici la Vénus de Milo, je vais la débiter en pavés. C'est vrai qu'elle aura cessé d'exister comme statue, mais elle existera encore comme pavés et poudre à repasser les couteaux. » Je maintiens que dès lors elle a cessé entièrement et absolument d'exister aussi bien que la rose qui est devenue du fumier. Faites-nous grâce de vos insipides consolations.

Enfin, la poésie du Dix-Neuvième Siècle a trouvé son texte préféré dans les idées d'*Infini* et d'*Évolution*. Il n'y en a pas qui puissent être plus odieuses à l'esprit d'un véritable poète. L'idée d'un infini matériel, telle que nous la trouvons présentée dans un affreux poème de Victor Hugo intitulé

Plein Ciel, c'est-à-dire d'un Fini sans bornes, comme elle est un scandale pour la raison, est un désastre pour l'imagination qui se voit contrariée dans son ressort essentiel, c'est-à-dire ce pouvoir d'ordre, de mesure et de disposition que Dieu a mis en elle à l'imitation de son Verbe créateur. L'idée d'évolution n'est pas moins abominable, puisqu'elle tend à donner à la création tout entière un caractère indéfiniment provisoire et précaire et, ôtant leur sérieux à des résultats momentanés, nous invite à préférer ce qui n'est pas à ce qui est. Un véritable poète n'a nullement besoin d'étoiles plus grosses et de roses plus belles. Celle qui est là lui suffit et il sait que sa propre vie est trop courte pour la leçon qu'elle donne et pour l'approbation dont elle est digne. Il sait que les œuvres de Dieu sont très bonnes et il n'en demande point d'autres. Il sait pourquoi la nature, avec l'insistance d'un enfant qui demande à être compris, ne cesse pas de répéter, comme un mot auquel elle attache une immense importance, chaque année, la même rose, le même bleuet ; et cet *erythrium* dent-de-chien qui perce la neige au mois de

mars de sa petite lance de pourpre, quel immense assemblement de causes concentriques il a fallu pour qu'à chaque fin d'hiver il redevienne possible!

Ainsi le noir poète, dont Dante nous fournit le type même, n'est pas celui qui invente, mais celui qui met ensemble et qui, en rapprochant les choses, nous permet de les *comprendre.*

III

Seul entre tous les poètes, Dante a peint l'univers des choses et des âmes en se plaçant non pas du point de vue du spectateur, mais de celui du Créateur, en essayant de les situer définitivement dans le cadre non pas du *Comment*, mais du *Pourquoi*, en les jugeant de quelque manière, ou plutôt en les adjugeant, sous le rapport de leurs fins dernières. Il a compris que dans ce monde visible nous ne voyons pas des êtres complets, mais, selon le mot de l'apôtre saint Jacques, « un certain commence-

ment de la créature [1] », des signes passagers dont le sens éternel nous échappe. Il a essayé de donner du temps au milieu duquel il était placé une histoire complète, traçant la figure définitive qu'il forme depuis les origines contingentes jusqu'aux résultats incommutables au sein de la Sagesse de Dieu. Il épelle une des pages de ce *Liber scriptus* dont il est parlé à la Messe des Morts.

Une telle attitude de la part d'un poète chrétien est-elle légitime ? Lui était-il possible d'essayer de percer par l'imagination et le raisonnement ces ténèbres dont notre sort futur est environné et dont les traités et les prédications modernes ne cherchent en rien à diminuer l'épaisseur ? Les Écritures ne disent-elles pas que celui qui scrute la Majesté sera comme écrasé et englouti par la Gloire et que nul œil humain ne peut sonder la destinée que Dieu réserve à ses élus ? Malgré cela je ne puis m'empêcher de penser que l'entreprise de Dante a été non seulement légitime, mais bienfaisante,

1. L'Apôtre ajoute : Nous nous regardons dans le miroir de notre nativité.

et, à ce sujet, il me sera permis de reproduire quelques lignes d'un écrivain anglais nommé Gemble qui m'ont beaucoup frappé :

> Toute espérance repose en grande partie sur l'appui que lui fournit l'imagination. Si nous ne pouvons nous faire une conception réelle de la chose que nous désirons, nous sommes disposés à l'éloigner de notre esprit et à la placer hors du champ de notre intérêt actuel. Or, nous ne saurions nous dissimuler que depuis beaucoup d'années un travail se fait qui consiste à enlever l'un après l'autre tous les appuis sur lesquels dans l'imagination populaire la croyance à l'immortalité s'était jusqu'à présent soutenue. Si nous persistons à fermer l'une après l'autre les issues par lesquelles un homme cherche à atteindre sa destination, à la fin il abandonne son entreprise et il s'engage dans une autre direction. Ainsi si les hommes entretiennent une espérance et si nous continuons à leur dire que sa réalisation ne peut prendre aucune des formes qu'ils pensaient qu'elle pourrait prendre, à la fin ils feront volte-face et déclareront que l'espérance elle-même est illusoire. Telle semble être actuellement la conséquence de notre démolition du paysage d'une vie future à la place duquel nous n'avons rien mis que le vide.

Ces remarques sont parfaitement justes. Il est recommandé aux chrétiens de désirer le Ciel, et ce désir, comme tout autre, doit

intéresser non pas la raison seulement, mais l'être tout entier qui est de l'âme avec un corps. Nous devons désirer Dieu dont le *Pater* dit qu'il est au Ciel, et par conséquent nous devons désirer aussi le Ciel qui est son séjour, un certain milieu entre Lui et nous. « Où est le Père, dit saint Jean, vous serez avec Lui. » Or comment pourrions-nous désirer vraiment, du fond de notre cœur et de nos entrailles, avec l'aide de la Grâce qui ne contredit pas la nature, mais qui la perfectionne, une chose dont nous ne pourrions nous former, je ne dis pas seulement une idée, mais une image sensible ? C'est à quoi a pourvu la Sagesse éternelle, qui, s'étant faite chair elle-même, ne s'est adressée à nous qu'en paraboles, se servant non pas de raisonnements, mais nous expliquant le langage de ces choses autour de nous qui depuis le jour de la création ne cesseront pas de parler. Les choses ne sont pas le voile arbitraire de la signification qu'elles couvrent. Elles sont réellement une partie au moins de ce qu'elles signifient, ou plutôt elles ne deviennent complètes que lorsque leur signification est complète. Quand la Bible se sert des choses

créées pour désigner des réalités éternelles, elle le fait non pas comme un littérateur étourdi qui choisit au petit bonheur dans son répertoire d'images, mais en vertu d'une convenance intime et naturelle, puisque de la bouche de Dieu qui a créé chaque être en le nommant ne peut sortir rien que l'éternel. Il n'y a pas une séparation radicale entre ce monde et l'autre, dont il est dit qu'ils ont été créés en même temps (*Creavit cuncta simul*), mais des deux se fait l'unité catholique, en des sens divers, comme ce livre dont il est dit qu'il est écrit à la fois *dedans et dehors*,

C'est peut-être pour avoir oublié ces grandes vérités sous l'action de ce jansénisme dont on ne déplorera jamais assez l'influence pestilentielle, c'est pour avoir tenu en mépris une partie de l'œuvre de Dieu, ces nobles facultés qui sont l'imagination et la sensibilité auxquelles certains fous auraient voulu ajouter la raison elle-même, que la religion vient de traverser la longue crise dont elle commence à peine à sortir. Cette crise qui a atteint au Dix-Neuvième Siècle son point le plus aigu n'était pas surtout une crise de l'intelli-

gence [1]. Le catalogue des erreurs n'a guère varié et l'on ne peut pas dire que leurs adeptes modernes les aient présentées d'une manière particulièrement forte ou séduisante. Je dirais plutôt qu'elle a été le drame d'une imagination à jeun. — D'une part la connaissance superficielle de l'univers s'était prodigieusement élargie grâce aux moyens matériels nouveaux que la science mettait à la disposition de chacun, les sujets d'intérêt et d'investigation s'étaient multipliés, faisant appel à toutes les ressources de l'appétit intellectuel. De l'autre avec Dieu il n'y avait qu'un monde inconnu, et, disait-on, inconnaissable, qu'il était trop facile à des esprits occupés ailleurs, et uniquement habitués aux tractations sensibles, de confondre avec le Néant.

1. Au fond, ce qui ennuie Voltaire et ses minces descendants modernes, c'est beaucoup moins les vérités contenues dans la Bible que la magnificence pittoresque des histoires qu'elle raconte et du langage dont elles sont revêtues. Dante et Shakespeare ne les choquent pas moins ; eux aussi sont des auteurs *exagérés et obscurs.* C'est le respect humain des parvenus, du concierge de Paris qui a honte de montrer à ses amis sa mère revêtue de ses magnifiques atours campagnards. Voyez la pudeur avec laquelle notre Renan n'ose risquer la moindre image sans la voiler d'un chaste postiche. Beaucoup de gens croient avoir le goût classique qui n'ont que le goût bourgeois.

C'est pourquoi l'œuvre et la leçon de Dante sont particulièrement utiles à méditer dans le temps où nous vivons. On a voulu faire de lui avant tout un théologien. Il y a là exagération insoutenable et même dangereuse. Beaucoup de gens ne furent que trop tentés de croire que la théologie prenait à son compte les belles images du sublime poète et n'avait pas à nous offrir de la vie future une autre représentation que celle de ces fraîches enluminures. En réalité il semble que Dante ait ignoré les thèses les plus profondes que la Science sacrée de son temps venait de mettre en œuvre. Son Enfer est uniquement l'Enfer du Sens, il semble ignorer la peine du Dam ou de la privation à la fois et du besoin de Dieu, qui est la plus cruelle, puisque sa cause est infinie. Son Purgatoire présente (à ce point de vue) le même défaut. La grande souffrance purgative devant être moins le feu ou la faim que la lumière, le supplice de se voir impur en face de l'Innocence éternelle et d'avoir déplu au Père et à l'Époux. Enfin dans le Paradis on ne trouve que de courtes et assez

vagues allusions à la théorie sublime de la Vision déifique, qui pour nous permettre de pénétrer jusqu'à la Divinité ajoute en quelque sorte Ses forces aux nôtres, comme dans la théorie optique de Platon le rayon de soleil s'adapte aux puissances de l'œil et fait de nous, non pas, suivant la promesse du Tentateur, des êtres « semblables à Dieu », mais vraiment des « Dieu » pleinement revêtus de tout le patrimoine du Fils. Ces constatations ne changent rien à l'admiration sans bornes, à la profonde vénération que nous devons avoir pour l'œuvre du Florentin. Il n'y a rien à reprocher à un poète quand il a pleinement atteint le but qu'il poursuivait, pas plus qu'on ne peut reprocher au pèlerin qui va à Montmartre de ne pas être allé en même temps à Charonne et à Passy. Or le but ici pour Dante n'était pas avant tout de nous enseigner, mais de nous conduire, de nous prendre avec lui, de nous faire voir et toucher, et, tout en rassurant l'intelligence, d'apprivoiser l'imagination en ne l'entourant que de figures connues et d'objets familiers. Tel était son dessein, non pas de missionnaire,

mais de poète, et il s'en acquitte d'une manière si vive, si convaincante, et dans un langage si beau, que peu à peu, et malgré nos doutes et nos résistances, nous cédons à ce pied du compagnon qui nous entraîne, et nous aussi nous nous mettons en marche corporellement, nous rythmons notre pas sur le sien, nous voyons ce qu'il nous décrit, et son prodigieux voyage devient pour nous réel autant que celui de Robinson Crusoé. Nous sommes transis par le froid de l'étang glacé, nous grimpons le long du corps poilu de ce grand Ver logé au centre du fruit terrestre, nous émergeons au milieu de cette vaste étendue de mer vierge d'où la chute de l'étoile maudite a fait fuir toute rive humaine, nous entendons le chant annonciateur des anges dans la fraîcheur de l'aurore antarctique, et le bruit de cette onde brune, brune, plus rapide et plus cachée que les canaux de Lombardie, qui arrose les sombres campagnes du Purgatoire. En vérité il est probable que l'autre Vie réserve à ses nouveaux citoyens de tout autres spectacles que celui de ces damnés qui essayent

de se reconnaître en plissant les yeux, « comme le vieux tailleur qui enfile son aiguille ou comme les gens qui se rencontrent au clair de lune », ou de ces belles dames qui chantent et dansent entre les vers du Purgatoire, ou de cette sublime horloge que forment les Saints Docteurs au faîte du Paradis. Mais ce qui est réel, c'est la joie, l'espérance, la terreur, que coulent au fond de nos cœurs les images si belles que le poète a choisies. Ainsi aux mains des Élus dans les tableaux des primitifs, le tambourin et la viole ne sont que les images naïves de la sublime harmonie qui s'est établie entre les âmes.

IV

Le mot qui explique toute l'œuvre de Dante, c'est l'Amour. C'est ce mot qu'il voit écrit sur la porte même de l'Enfer et qui le guide dans son itinéraire au travers des trois mondes de la rétribution.

C'est lui, comme le poète nous l'explique en vers mystérieux et charmants, qui fait le secret de cet « Art Nouveau » qui enveloppe sa narration, de cette mesure solennelle et délicieuse, de ce progrès enchanté dont les visions les plus affreuses ne peuvent altérer pour nous l'intime et souveraine douceur.

L'amour, pour Dante, c'est l'amour intégral, le désir du Bien absolu qui dès l'enfance s'est allumé dans son cœur à l'éclat innocent des yeux d'une vierge. Le P. Lacordaire a dit qu'il n'y avait pas deux amours. En effet, l'amour de Dieu fait appel en nous à la même faculté que celui des créatures, à ce sentiment qu'à nous seuls nous ne sommes pas complets et que le Bien suprême en qui nous serons réalisés est, hors de nous, quelqu'un. Mais Dieu seul est cette réalité dont les créatures ne sont que l'image, une image, je ne dis pas un fantôme, car elle a sa beauté personnelle et son existence propre. C'est cette image, c'est cette fiancée qui en s'éloignant a commencé l'exil de Dante et qui hors d'une patrie ingrate l'a convié au Royaume des vivants.

De celle qu'il aime, Dante n'a pas accepté d'être séparé, et son œuvre n'est qu'une espèce d'effort immense de l'intelligence et de l'imagination pour réunir ce monde de l'épreuve où il se traîne, ce monde des effets, qui, vu d'où nous sommes, semble le domaine du hasard ou d'une mécanique incompréhensible, au monde des causes et des fins. C'est une espèce de gigantesque travail d'ingénieur pour rejoindre, pour unifier les deux parties de la Création, pour la fixer dans une espèce d'énonciation indestructible, et pour obtenir ainsi un peu de cette vision de la Justice, dont un autre grand poète a dit qu'elle était le plaisir de Dieu seul.

Et parce que toute la *Divine Comédie* se résume finalement dans la rencontre de Dante et de Béatrice, dans l'effort réciproque de deux âmes séparées par la mort et dont chacune travaille à s'apporter elle-même à l'autre dans la solidarité de ce monde qu'elle a revêtu, c'est cette rencontre essentielle que j'ai essayé à mon tour, après beaucoup d'autres lecteurs, d'imaginer et de peindre, c'est ce dialogue de deux âmes et de deux mondes qui fait

le sujet du poème auquel ces lignes servent d'introduction.

Quelques vers inspirés par l'ennui de cette vie basse et banale, si étrangère au fond à notre meilleure nature, qui est la nôtre à tous, et voici que Dante parle. Lui aussi a connu ce même exil où nous sommes, on peut même dire qu'il est le type de l'exilé, exclu d'un monde dont aucune partie n'était assez grande pour le contenir tout entier. Parce qu'il ne peut le reconstruire, c'est ce monde que Dante va entreprendre de juger et de rejoindre sur le plan de la justice à celui où Dona Bice le convie. Parce qu'il a été le jouet du hasard en cette vie, ce qui anime le poète, c'est un besoin passionné d'unité, d'absolu, de nécessité, dans la participation à une Cause raisonnable. La Société humaine, il la conçoit comme une Monarchie où toutes les volontés particulières épousent une raison centrale. Et cette image d'un cercle parfait, puisque les horizons terrestres ne peuvent la lui fournir, il va la poursuivre d'étage en étage dans chacun de ces anneaux destinés à punir ou à purger l'insuffisance

d'un de nos vices, d'un de nos crimes particuliers par quoi nous avons péché contre la Vérité catholique et universelle. Ni l'Enfer ne suffit à l'arrêter, ni les détours douloureux et délicieux du Purgatoire. Et ce n'est qu'au Trente-troisième chant du Paradis qu'il trouvera dans l'infrangible figure de la Trinité le principe de cette rose concentrique dont les Ordres élus formulent les enceintes successives suivant l'arête que le désir a dessinée. Un dernier regard à cette terre qu'on lui a livrée comme à un autre César pour l'unifier dans l'intelligence et dans la comparaison. — Et sous ses pieds, c'est Ravenne, cette antique cité impériale chargée de basiliques mortes, dont le sol à demi submergé a l'air quand le soleil se couche d'être mangé par l'eau et par le feu. — Un dernier regard sur ce monde qui va finir pour lui ; et déjà il entend Béatrice qui a commencé de parler.

Que dit-elle ?

Béatrice pour Dante, c'est l'amour, et l'amour dans notre vie, c'est l'élément essentiellement placé hors de notre pouvoir, gratuit, indépendant, et qui inter-

vient le plus souvent dans notre petit monde personnel arrangé par notre médiocre raison comme un élément profondément perturbateur. Tous les reproches que la morte pouvait adresser à son amant, nous les avons entendus dans ce sublime Trente-et-unième chant du Purgatoire où Dante, en présence de cette Cité du Ciel dont il va gravir les premiers degrés, se confesse avec tant de noblesse et d'humilité. Et nous nous demandions à nous-mêmes : Mais Dante, lui aussi, n'avait-il aucune question à poser, n'avait-il aucun reproche à faire à cette femme qui l'avait tout à coup si cruellement délaissé ? N'a-t-il pas souvent demandé à l'ombre qui le précédait sur les chemins de l'exil : Pourquoi ? pourquoi as-tu fait cela ? C'est à cette question que Béatrice veut tout de suite répondre, et ce n'est pas elle seulement que l'éternel Exilé a le droit d'accuser, c'est sa patrie terrestre, Florence, c'est cette désolante Italie du Treizième Siècle, si amère à une âme éprise d'ordre et de raison. Tout cela, la dame couronnée de branches d'olivier le justifie, car, dit-elle, si ce monde était

parfait, qu'est-ce que le Rédempteur aurait eu à y faire? Pourquoi ne voir dans les choses que ce désordre superficiel et apparent, et non point (écoute mon nom!) ce secret de joie, de louange et de béatitude que la tâche du poète est précisément de dégager? A ce désir d'absolu et de nécessité qui fait le fond de la requête du poète, Béatrice oppose l'éloge de la liberté, de la Grâce essentiellement gratuite, d'un Dieu vivant, toujours nouveau, toujours à l'état d'explosion et de source, à nulle nécessité assujetti de la part de cette Création qu'il a tirée du néant, un Dieu éternellement inventeur de ce Ciel où il réside et dont les démarches nous sont à jamais imprévues. Dieu dans le Paradis nous apprend les choses non pas en nous les expliquant, mais en nous montrant pour ainsi dire à les faire avec lui, comme ce berger de l'idylle d'André Chénier qui met sur la flûte les lèvres et les doigts de son jeune frère. Et comme il nous associe à son pouvoir créateur, de même à son efficacité rédemptrice, quand il remet entre nos mains non pas seulement les choses matérielles, mais ces âmes mêmes

pour lui être offertes qui nous attendaient et qui d'une certaine manière ne pouvaient recevoir que de nous la lumière et le salut. Il nous a permis de lui donner vraiment quelque chose, et non seulement une poignée d'encens et de farine, mais toutes ces âmes immortelles, ou de ce frère seul, entre nos mains. Ainsi compris, les défauts mêmes que nous voyons dans les choses sont pour nous une source non pas de tristesse, mais de joie. Lucifer seul s'est considéré comme parfait et compact et il est tombé aussitôt, comme une pierre, par son propre poids. C'est parce que toutes les choses créées sont imparfaites, c'est parce qu'il y a en elles un certain manque, un certain vide radical, — qu'elles respirent, qu'elles vivent, qu'elles échangent, qu'elles ont besoin de Dieu et des autres créatures, qu'elles se prêtent à toutes les combinaisons de la poésie et de l'amour. Et ces combinaisons n'ont pas de valeur absolue par elles-mêmes, il n'y a pas d'enceinte infranchissable à la Grâce de Dieu, il n'y a pas de nombre, suivant la parole du Psalmiste, qui soit capable d'épuiser sa miséricorde et qui suffise à notre action

de grâces. Cet infini matériel qui épouvantait Pascal et dont le ciel astronomique nous présente une espèce d'image conventionnelle, cette monnaie d'astres avec une insouciance sublime répandue au travers de l'abîme, ce n'est pas assez! elle ne suffira pas encore à payer la dette de notre reconnaissance, — dit Béatrice.

Religion et poésie[1]

Je suis profondément touché de l'honneur que vous m'avez fait en m'invitant à parler aujourd'hui devant vous, non loin de la tombe de Poe, dans cette belle ville qui est la métropole de la Foi et des traditions catholiques en Amérique, dans ce pays consacré par le nom de notre Sainte Mère[2], et où les deux bateaux de Lord Baltimore, l'*Arche* et la *Colombe*, n'ont pas apporté en vain les semences de la liberté et de la vérité.

Mon sujet sera la poésie française et les raisons pour lesquelles je pense qu'elle

1. Conférence faite en anglais devant les associations catholiques de Baltimore le 14 novembre 1927.

2. Baltimore est la principale ville de l'État de Maryland.

devrait être plus intimement associée avec la religion qu'elle ne l'a été dans le passé.

Catholique veut dire universel et le premier article du *Credo* nous apprend que l'univers est fait de deux parties, les choses visibles et les choses invisibles. Des choses invisibles nous sommes instruits par les lumières de la raison et de la foi. Des choses visibles nous sommes instruits par les lumières de la raison, de l'imagination et des sens. Ces choses sont très bonnes suivant leur ordre. La raison est bonne. L'imagination est bonne. La sensibilité est bonne. Seuls des hérétiques, ou des jansénistes comme Pascal, peuvent croire qu'aucune faculté de cet esprit humain qui a été créé par Dieu est mauvaise en soi. Il n'y a que le désordre et l'abus qui soient mauvais. Les choses visibles ne doivent pas être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers de Dieu et ont entre elles des relations claires ou mystérieuses ; l'Apôtre nous dit en effet que par les unes nous sommes conduits à la connaissance des autres. La science ne s'occupe que

des choses visibles. Son affaire est d'aller de l'effet à la cause, d'une chose matérielle à une autre chose matérielle, du fait à la mesure. Son domaine est ce que les choses sont, non pas ce que les choses *signifient*. Des facultés humaines, elle n'utilise que la raison, raison nourrie par la mémoire et stimulée par l'imagination. C'est un pouvoir de constatation, ce n'est pas un pouvoir de création. La science essaye de classer, de systématiser et d'utiliser ce qui est autour de nous, et pour cela elle n'a pas besoin de mettre en jeu toutes les facultés de l'esprit humain, de l'âme et du corps, de l'intelligence et du cœur. C'est fort différent, de voir une chose ou de la faire. Et le domaine propre de l'art et de la poésie est, comme ce dernier mot l'indique, de *faire*. De quelque chose qui était simplement perçu par les sens, l'homme fait quelque chose que la raison peut comprendre et dont la sensibilité peut jouir, d'une chose matérielle il fait un être spirituel. En donnant au mot sa pleine signification pour notre esprit et pour nos sens, la poésie est, comme vous dites en anglais, le pouvoir

qui *réalise* pleinement les êtres, qui en fait des réalités. Pour connaître une chose vous n'avez qu'à comprendre ce qu'elle est, mais pour *faire* une chose vous avez à comprendre comment elle est faite. Et pour comprendre comment elle est faite vous devez comprendre en vue de quoi elle a été faite, quelles sont ses relations avec les autres êtres, et quelle a été l'idée de celui à l'origine qui a tout fait. Vous ne comprenez pas une chose, vous n'avez aucun moyen de vous en servir convenablement, si vous ne comprenez pas ce qu'elle était appelée à signifier et à faire, si vous ne comprenez pas sa position, dans la communauté générale des choses visibles et invisibles, si vous n'en avez pas une idée universelle, si vous n'en avez pas une idée catholique.

Bien sûr, même sans une idée générale de la terre et du ciel, vous pouvez faire de la très jolie poésie, vous pouvez ciseler de délicates œuvres d'art, vous pouvez combiner des bibelots fort curieux et intéressants. Mais dans cette poésie païenne, il y a toujours à mon avis quelque chose d'étriqué et de gêné. Même pour

le simple envol d'un papillon le ciel tout entier est nécessaire. Vous ne pouvez comprendre une pâquerette dans l'herbe, si vous ne comprenez pas le soleil parmi les étoiles.

La poésie française pendant les XVIIe et XVIIIe siècles a été simplement un moyen concis, spirituel et harmonieux d'exprimer des pensées. C'était une façon de parler en proverbes et sentences frappantes, un peu à la manière des gens de la campagne. Au XIXe siècle c'était bien de la vraie poésie, mais c'était de la poésie sans Dieu. Beaucoup de poètes français du XIXe siècle avaient du talent et même du génie, mais ils n'avaient pas la foi. Et si leur œuvre fait à certains l'effet d'un amas de décombres, je voudrais vous montrer que la cause de ce rapide déclin n'est pas qu'ils manquaient de talent, mais qu'ils manquaient de religion, c'est-à-dire qu'à leur talent et à leurs œuvres manquait un ingrédient essentiel.

Pour illustrer ce que j'avance je vais prendre quelques-uns des thèmes, ou, comme nous disons, des « motifs », de la

poésie française — et je pourrais tout aussi bien dire de la poésie anglaise — pendant le XIXe siècle.

Le meilleur de ces thèmes, parce qu'il est fondé en toute vérité sur la nature humaine, est celui de *la révolte*. Aussi longtemps qu'il y aura de l'injustice en ce monde la révolte est un sentiment qui trouvera un large et profond écho dans les âmes humaines. C'est un sentiment parfaitement naturel et nous pouvons même dire que c'est un sentiment légitime. Nous savons tous qu'après tout l'Homme a quelque chose à dire pour sa défense. Dans ce livre merveilleux où l'Église a pris les neuf leçons de l'Office des Morts, Job parle à son Créateur tout à fait librement et sans crainte et quand ses amis épouvantés essayent de l'arrêter, le Dieu Tout-Puissant lui-même leur dit : Vous êtes des sots ; laissez l'Homme exposer sa cause à son aise. Ainsi la meilleure poésie du XIXe siècle est une poésie de révolte. Mais après tout la révolte a de grands inconvénients artistiques. Elle ne conduit nulle part. Elle vous laisse exactement au même point où vous étiez en

commençant. Et comme elle est vaine elle est fatigante et elle devient vite ennuyeuse. Elle nous excite à vide. En outre les meilleurs thèmes poétiques sont ce que j'appelle des thèmes qui composent, des thèmes qui, comme la nature, ont besoin pour s'exprimer d'une grande variété d'éléments. Eh bien, la révolte n'est pas un thème qui compose. Elle ne fait pas les choses s'accorder, parce que son but n'est autre que la discorde. Un cri perçant de protestation peut toucher le cœur, il ne fera jamais une harmonie.

Parents du thème de la révolte sont *le désespoir* et *le cynisme*, tous deux largement mis à contribution par la poésie du dernier siècle : de bons vers ou des vers tolérables ont été faits dans cette veine de sentiment. Mais ils prêtent à la même critique. Le désespoir est une disposition passagère. L'âme humaine n'a pas été faite pour lui. Le cynisme est quelquefois amusant, mais il est camelote et nous en sommes rapidement rassasiés. Nous ne pouvons pas *faire* quelque chose, nous ne pouvons pas bâtir quelque chose avec des matériaux comme la révolte, le déses-

poir, le nihilisme, le cynisme et toutes ces idées purement négatives.

Et ici je me permettrai une petite remarque. Quand la liberté de penser a été conquise au début du siècle dernier, quand furent brisées les vieilles chaînes du dogme et de la superstition, il aurait été naturel de s'attendre à un vrai débordement de joie. Un homme qui au bout de longues années de captivité recouvre la liberté se sent généralement fou de joie. Or n'est-il pas frappant de constater que dans toute la poésie du XIXe siècle la joie fait défaut? Vous trouvez parfois une jouissance grossière des plaisirs les plus bas, mais quand vous cherchez de la joie vous ne trouvez que désespoir, blasphèmes, nostalgie de la pureté perdue et regret des chaînes brisées. A mon avis le plus grand poète français du XIXe siècle est Baudelaire parce qu'il était très intelligent et comprenait très bien où il en était. Oui, Baudelaire est le plus grand poète du XIXe siècle parce qu'il est le poète du Remords. En un siècle la poésie française a refait l'expérience de tout le paganisme et est passée des rêves sau-

vages de la Révolution et du romantisme au nihilisme, au matérialisme et au complet désespoir de ces années qui ne sont pas très éloignées de la présente.

Mais, nous dit-on, en dehors de la religion, il y a aussi des thèmes constructifs. En voici un par exemple : l'immortalité de l'âme, chacun le sait, a été controuvée par la « science ». Après la mort l'âme disparaît entièrement comme une bouffée de fumée, mais n'est-ce pas une pensée consolante que notre cher corps subsiste dans le vent, dans le soleil, dans les fleurs et dans les petits oiseaux ? Vous connaissez ce thème. Il a donné naissance à des océans de mauvais vers, parce que vous ne pouvez pas faire de la bonne poésie avec une idée sotte. Ce thème n'est pas bon ni partiellement bon, il est niais. Deux minutes de réflexion suffisent à nous montrer que, même si la matière survit, nous-mêmes ne survivons pas, ce qui, après tout est la seule chose importante. Ce n'est pas la même chose si la Vénus de Milo survit en tant que statue ou en tant que pavés. Ce

n'est pas la même chose si une rose survit en tant que rose ou en tant qu'engrais.

Prenons un autre thème soi-disant constructif : l'Évolution. Je ne parle pas de l'évolution comme doctrine scientifique. Je ne sais pas si elle est vraie ou fausse, cela m'est égal, et, personnellement, je n'y crois pas, parce que rien ne peut être deux choses en même temps. Je ne la considère ici que comme une idée poétique, comme une invitation pour l'esprit à composer quelque chose. A première vue l'Évolution apparaît comme une idée stimulante et pleine de promesses parce qu'elle implique le changement et ouvre libre cours à la fantaisie. Je suppose que l'Évolution a été d'un grand secours pour les romanciers, et d'ailleurs je pense personnellement que la plupart des livres sur l'Évolution ne sont rien de plus que du roman et des contes de fée de seconde zone. Mais ce que les poètes proprement dits ont essayé de faire avec l'Évolution n'a pas été un succès. Je me rappelle plusieurs complexes à la fois didactiques et épiques que de pauvres croyants mal

guidés mais bien intentionnés comme René Ghil ou Louis Bouilhet ont essayé d'écrire sur les aventures de Frère Diplodocus dans le pays de Lias. Le résultat fut épouvantable. J'ai moi-même essayé de proposer à mes enfants comme thème de devoir de vacances une adresse de félicitations présentée par tous les animaux à Sœur Girafe le jour où, après de longs âges d'efforts fossiles, elle réussit à ajouter seize vertèbres à son épine dorsale. Je pourrais vous la lire. Mais je ne voudrais pas décourager parmi vous certaines ambitions, parfaitement légitimes, de même ordre girafique. L'Évangile nous a dit, il est vrai, que nous ne pouvions ajouter une coudée à notre taille. Mais saint Matthieu est un bien pauvre personnage à côté de M. Wells ou simplement de Darwin et de Lamarck.

Pour revenir à mon sujet, je pense que l'Évolution est un mauvais thème, parce qu'un poète aime à prendre au sérieux toutes les choses qui l'entourent. Il ne les considère pas comme des esquisses provisoires appelées à être promptement

supplantées par des créations[1] battant neuves. Il les considère comme des figures de l'éternité, figures pleines de joie, de leçons inépuisables et d'une immense importance. Il ne voit rien à changer en elles, il déteste l'idée de les voir changer. L'Éternité ne lui suffirait pas à les comprendre. La nature pour lui est comme un homme qui dit et redit toujours la même chose, comme si ce quelque chose était d'une importance considérable. C'est toujours la même rose et la même violette et ce sera toujours la même rose et la même violette parce que dès l'origine elles ont été *très bonnes*, *valde bona*, et ne peuvent être meilleures. Elles peuvent seulement, rose ou violette, devenir mieux ce qu'elles sont.

Je pourrais vous indiquer beaucoup d'autres thèmes de poésie ainsi ruinés et démodés. Il est assez attristant de voir combien peu de temps il faut pour qu'une mode nouvelle se fane et devienne ridicule. Rappelez-vous ce qu'il est advenu

1. Comme on dit une *création* de M. Mayol au Café-Concert ou une *création* de la *Samaritaine* ou des *Galeries Lafayette*.

de Tolstoï, de Nietzsche, d'Ibsen. Même dans les drames de Wagner quand Erda commence à émettre des oracles nous ne pouvons réprimer un sourire et un bâillement. La poésie de Wagner est comme le Rhin qui coule parmi les vieux « burgs », des châteaux démantelés ou, ce qui est plus triste encore, restaurés au goût *Kaiser Wilhelm*. Les « fabriques » font de la peine, mais le Rhin à leurs pieds coule toujours. Il n'y a pour les choses et pour les poèmes qu'une seule manière d'être nouveaux, c'est d'être vrais, et qu'une seule manière d'être jeunes, c'est d'être éternels.

Et ceci m'amène à la conclusion de ma conférence qui sera de vous montrer quelques-uns des immenses avantages que la religion apporte à la poésie. Je ne dis pas que tout bon catholique soit aussi un bon poète. Parce que le talent poétique, l'inspiration poétique est, comme la prophétie, une grâce, une grâce gratuite, ce que les théologiens appellent « *gratia gratis data* ». Mais je veux dire que le poète catholique a sur ses frères un immense avantage.

Parmi les secours et les profits que la Religion apporte à la poésie, j'en indiquerai trois.

Le premier est que la foi en Dieu permet la *louange*. La louange est peut-être le plus grand moteur de la poésie, parce qu'elle est l'expression du besoin le plus profond de l'âme, la voix de la joie et de la vie, le devoir de toute la création, celui en qui chaque créature a besoin de toutes les autres. La grande poésie depuis les hymnes védiques jusqu'au Cantique du Soleil de saint François est une louange. La louange est par *excellence* le thème qui compose. Personne ne chante seul. Même les étoiles du Ciel, lisons-nous dans les Livres Saints, chantent ensemble.

La religion non seulement nous apporte le chant, elle nous apporte aussi la parole. La Religion — la religion Chrétienne, la religion Catholique, c'est tout un pour moi — a apporté dans le Monde non seulement la *joie* mais aussi le *sens*. Puisque nous savons que le monde n'est pas l'ouvrage du Hasard ou de forces naturelles aveugles et se cherchant à tâtons,

nous savons qu'il a un sens. Il nous parle de son créateur, il nous donne les moyens de comprendre son œuvre ou en tout cas de l'interroger et de lui payer nos dettes. Il nous conduit vers Lui par beaucoup de voies merveilleuses. Il nous donne les moyens de demander et de répondre, d'apprendre et d'enseigner, de faire du bien à nos frères et d'en recevoir d'eux. Vous voyez partout des sceptiques et des agnostiques qui, comme des gens à moitié idiots, sont incapables de répondre aux questions morales ou intellectuelles les plus simples. Un catholique connaît ce qui est blanc et ce qui est noir, à chaque question il est capable de répondre par oui ou par non, un oui très clair et un non très sonore. Toutes ces choses sont inestimables pour un poète et pour un artiste parce que le scepticisme, le doute, l'hésitation, est justement le chancre mortel de l'art véritable.

Le troisième avantage que nous apporte la Religion est le *drame*. Dans un monde où vous ne connaissez le oui et le non de rien, où il n'y a pas de loi, morale ni intellectuelle, où toute chose est permise,

où il n'y a rien à espérer et rien à perdre, où le mal n'apporte pas de punition et le bien pas de récompense, dans un tel monde il n'y a pas de drame parce qu'il n'y a pas de lutte, et il n'y a pas de lutte parce qu'il n'y a rien qui en vaille la peine. Mais avec la Révélation Chrétienne, avec les immenses et énormes idées du Ciel et de l'Enfer qui sont autant au-dessus de notre compréhension que le ciel étoilé est au-dessus de nos têtes, les actions humaines, la destinée humaine, sont investies d'une valeur prodigieuse. Nous sommes capables de faire un bien infini et un mal infini. Nous avons à trouver notre Route, conduite ou égarée, comme des héros d'Homère, par des amis ou des ennemis invisibles, parmi les vicissitudes les plus passionnantes et les plus imprévues, vers des sommets de lumière ou des abîmes de misère. Nous sommes comme les acteurs d'un drame très intéressant écrit par un auteur infiniment sage et bon où nous tenons un rôle essentiel, mais où il nous est impossible de connaître d'avance la moindre péripétie. Pour nous la vie est toujours nouvelle et toujours

intéressante parce qu'à chaque seconde nous avons quelque chose de nouveau à apprendre et quelque chose de nécessaire à accomplir. Le dernier acte, comme dit Pascal, est toujours sanglant, mais aussi il est toujours magnifique, car la Religion n'a pas seulement mis le drame dans la vie, elle a mis à son terme, dans la Mort, la forme la plus haute du drame, qui, pour tout vrai disciple de notre Divin Maître, est le *sacrifice.*

Baltimore, 1928.

Réflexions et propositions sur le vers français. 7

Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique 91

La philosophie du livre 101

La catastrophe d'Igitur 129

Introduction à un poème sur Dante 141

Religion et poésie 169

PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

1. Albert Camus	*Le Mythe de Sisyphe.*
2. Jean-Paul Sartre	*Réflexions sur la question juive.*
3. Sigmund Freud	*Trois essais sur la théorie de la sexualité.*
4. Werner Heisenberg	*La Nature dans la physique contemporaine.*
5. Jean Rostand	*L'Homme.*
6. Isaiah Berlin	*Karl Marx.*
7. Roderic Dunkerley	*Le Christ.*
8. Alain	*Propos sur le bonheur.*
9. Paul Valéry	*Regards sur le monde actuel.*
10. Simone Weil	*L'Enracinement.*
11. Arnold J. Toynbee	*Guerre et Civilisation.*
12. Max Brod	*Franz Kafka.*
13. Alain	*Eléments de philosophie.*
14. Emmanuel Mounier	*Introduction aux existentialismes.*
15. Lincoln Barnett	*Einstein et l'univers.*
16. Jean Wahl	*Tableau de la philosophie française.*
17. Bertrand Russell	*Ma conception du monde.*
18. Pierre Mendès France	*La République moderne.*
19. Raymond Aron	*Dix-huit leçons sur la société industrielle.*
20. Jean Fourastié	*Le grand espoir du XXe siècle.*
21. Simone de Beauvoir	*Pour une morale de l'ambiguïté,* suivi de *Pyrrhus et Cinéas.*
22. Ananda K. Coomaraswamy	*Hindouisme et bouddhisme.*
23. André Breton	*Manifestes du surréalisme.*
24. Roger Caillois	*L'homme et le sacré.*
25. Sœren Kierkegaard	*Traité du désespoir.*
26. Pierre Naville	*La psychologie du comportement.*
27. Nicolas Berdaiev	*Les sources et le sens du communisme russe.*
28. Hegel	*Principes de la philosophie du droit.*
29. Paul Claudel	*Réflexions sur la poésie.*
30. J. R. Oppenheimer	*La science et le bon sens.*
31. Jean-Paul Sartre	*Baudelaire.*
32. Mircea Eliade	*Aspects du mythe (à paraître).*
33. Jean Vilar	*De la tradition théâtrale.*

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 21 JUIN 1963
PAR L'IMPRIMERIE
BUSSIÈRE A ST-AMAND
(CHER)

Dépôt légal : 3e trimestre 1963.
Éditeur n° 9689. — Imprimeur n° 767.
Imprimé en France

idées

paul claudel : réflexions sur la poésie

Les grands poètes sont souvent aussi de grands critiques. Paul Claudel a médité sur l'œuvre d'art et en particulier sur la poésie.

Ce volume comprend un choix de ses essais les plus célèbres consacrés aux poètes et au poème. Claudel nous parle de Mallarmé, de Dante, de Hugo, de tous ceux qu'il a aimés et qui l'ont marqué. Enfin deux de ses textes fondamentaux ; les réflexions sur le vers français et sur l'inspiration poétique.